

Chamberlain, Houston Stewart,

1876 - 1896 die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele

Bayreuth 1896

Mus.th. 5180 zp

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11816495-7

Mus. Th.
5180
zp
+



Chamberlain
(Wagner)

Mus. Th.

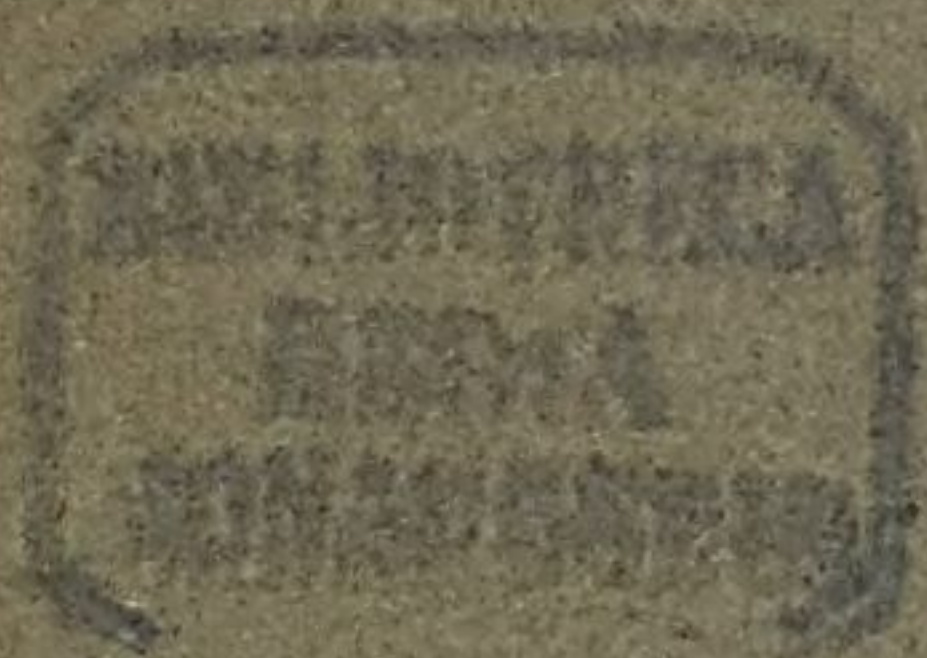
5180 Ep

NB

Bayerische Staatsbibliothek



<36650242400018



1876—1896.

Die ersten zwanzig Jahre
der
Bayreuther Bühnenfestspiele.

Von
Houston Stewart Chamberlain.

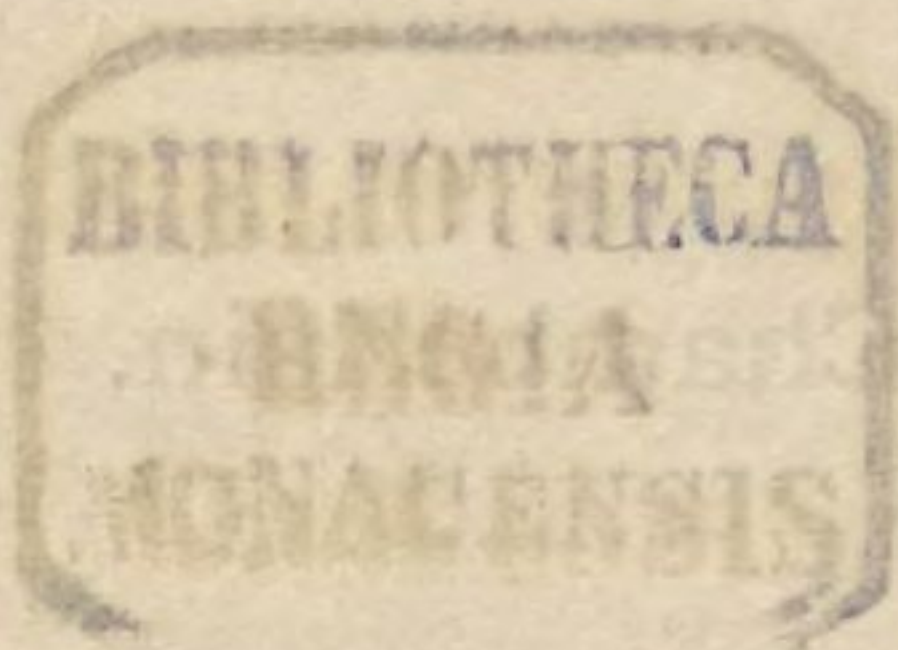
Bayreuth 1896.

Druck und Verlag von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger.

1876-1896

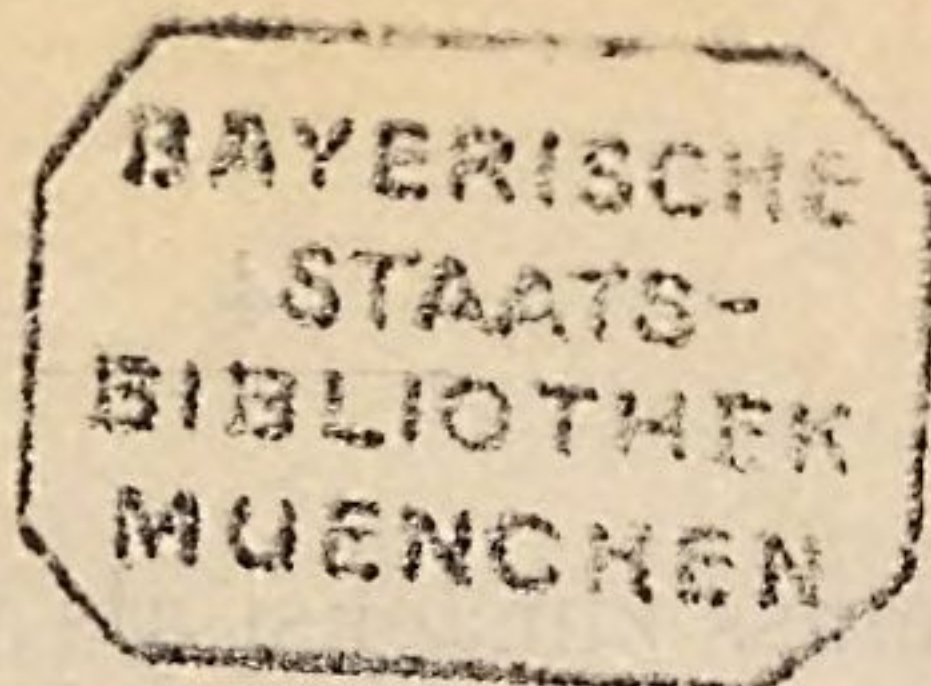
Die ersten zwanzig Jahre

Sonderabdruck aus den Bayreuther Blättern.



Bayreuth 1896

Druck und Verlag von Johann Hiltner in Bayreuth.



Was fruchtbar ist, allein ist wahr.

Goethe.

Allgemeiner Zweck dieses Aufsatzes. — Im Jahre 1876 wurde die Bayreuther Festspielbühne mit der dreimaligen Aufführung des Ring des Nibelungen eröffnet; im Jahre 1896 soll die erste Wiederholung stattfinden. Unwillkürlich fühlt man sich gedrängt, den Blick über diese zwanzig Jahre zurückgleiten zu lassen. Uns allen, die wir Zeitgenossen des Meisters waren und ihn oben auf dem Hügel erblicken durften, stockt hierbei im ersten Augenblick das Herz vor Schmerz, einem Schmerz, der zu den kostbarsten Besitzthümern unsers Lebens gehört, da er die Weihe unverbrüchlicher Treue bedeutet — — — dann aber schwillt es wieder vor Freude und vor Stolz; hat doch die deutsche Kunst durch diese Bayreuther That, in jenem schmucklos stolzen Bretter- und Ziegelbau, den grössten Triumph gefeiert, der ihr jemals zu Theil wurde! Unser „Stolz“ gilt der vollbrachten That, unsere „Freude“ dem hellen Hoffnungsstrahl, der uns glauben lässt, jene Zukunft, die Nietzsche vor genau zwanzig Jahren als „nur möglich, nicht aber beweisbar“ bezeichnete, brähe jetzt schon an. Jedoch, diese begeisterte Zuversicht ist nur dann zulässig, wenn wir uns andererseits über die ungeheuren Schwierigkeiten klar sind, die hier Schritt für Schritt überwunden werden mussten. Und ich meine, erst aus dieser doppelten Einsicht, einerseits in die Grösse des Erreichten, andererseits in die Thatsache, dass dies alles in stäts erneutem, unermüdlichem Kampfe der Welt abgerungen werden musste, ergibt sich ein klares Urtheil über die Zukunft des Kunst- und Kulturgedankens, aus welchem Bayreuth hervorging. Nach den Erfahrungen der letzten zwanzig Jahre kann Keiner mehr bezweifeln, dass Alles, was Richard Wagner von der Möglichkeit einer ganz und gar eigenartigen deutschen Bühnenkunst und von ihrer weitreichenden Einwirkung auf die gesamte menschliche Gesellschaft ausführte, erreichbar sei; gar vieles, was vor zwanzig Jahren als Hirngespinnst galt, ist ja inzwischen ins frische Leben siegreich eingetreten; jedoch, wir erkennen, dass diese Möglichkeit in dem Willen Einzelner eingeschlossen liegt; die Geschichte der Festspiele lässt darüber keinen Zweifel. Sobald wir nun diese Einsicht besitzen, so treten wir, Alle und Jeder, in ein moralisches Verhältniss zu Bayreuth: an uns liegt es, ob die Sonne über diesen von Schiller und Wagner ersehnten Zukunftstag aufgehen soll oder

nicht. Das Individuum muss zunächst als vereinzelter, selbständiger Mensch wollen und handeln; früher kann auch eine Gemeinsamkeit nichts erreichen. Der Deutsche, welcher auf Bayreuth stolz ist, oder dem die Festspiele eine innige Herzensfreude und die Erfüllung einer lange dunkel geahnten Sehnsucht bedeuten, weiter nichts, gehört noch lange nicht zu Bayreuth, sicherlich wenigstens nicht in dem Sinne der so oft von unserem Meister angerufenen „mitschöpferischen Freunde“; nur wer sich Bayreuth gegenüber **Pflichten** bewusst ist, nur der „gehört zu Bayreuth.“ Und ich gestehe hier gleich zu Beginn, dass mich bei der Ausführung folgender geschichtlichen Skizze weniger die Aufzählung und das Preisen der herrlichen Erfolge bestimmte, als die Hoffnung, durch einen historischen Rückblick zu neuen Thaten anzuregen.

Hiermit ist schon ausgesprochen, dass ich bei diesem Rückblick nicht bloß über die Thaten des Meisters und seiner Künstler, sondern auch über das Verhalten des Publikums berichten muss. Auf die „Kritik des Publikums“ wies uns der Meister öfters und mit Nachdruck hin; in diesem Falle ist sie gewiss sehr am Platze. Ich sprach soeben von Stolz und Freude; meine Augen waren auf die Bayreuther Bühne gerichtet; blickt man aber umher, sogar unter uns näheren Anhängern Wagners, so gewahrt man manches, was kaum mehr als eine bange Frage an die Zukunft aufkommen lässt. — Wird sich der Traum der Dichter-Weisen verwirklichen? wird das einzige Volk, das hierzu befähigt wäre, die „ästhetische Erziehung“ des Menschengeschlechtes in die Hand nehmen und, mit dem Bayreuther Meister, in „der Veredelung der Welt“ seine Bestimmung erkennen? Davon trennen uns noch weite Wege! Wurde auch das Veredelnde des Bayreuther Einflusses immer mächtiger empfunden, wirkte es selbst auf die Widerhaarigen wie ein Magnet, so ist doch andererseits sicher, dass nur Einzelne die veredelnde Absicht als die Grundlage des Bayreuther Gedankens mit Bewusstsein erfassten. Bayreuth ist bis jetzt eine ganz persönliche Schöpfung: es ist das Werk eines Mannes; was an dieser Schöpfung „Genie“ ist, muss natürlich auch fernerhin diesem Einen angehören, an der Selbstlosigkeit aber, aus welcher dieses Werk hervorging, könnten wir Alle theilnehmen, und dann erst würden wir „mitschöpferische Freunde“ sein, dann erst dürften wir von „unserem“ Bayreuth sprechen. Merkwürdig langsam gelangen die Menschen zur Einsicht in diese moralische Grundlage des Festspielgedankens. Sie wollen und können gar nicht begreifen, dass es gerade das Bezeichnende echter deutscher Kunst ist, dass in ihr Ethik und Aesthetik von einander nicht geschieden werden können. Zwar hätten sie es schon längst, von Bach und von Beethoven, von Schiller und sogar auch von Goethe lernen können, vollends hätte sie aber dieses Monument der opfervollsten Selbstlosigkeit, das Bayreuther Festspielhaus, belehren sollen. Die Selbstlosigkeit, welche den Bau ermöglichte, die Selbstlosigkeit, welche darin liegt, dass in Bayreuth nicht für

Geld gespielt wird, ist zunächst nur die materielle Grundlage; auf ihr erst kann aber die künstlerische Selbstlosigkeit sich erhalten, jene Bayreuther Forderung, dass mit Hintansetzung aller praktischen Rücksichten die grösstmögliche Vollkommenheit der Aufführung erstrebt wird, dass hier auch der grösste Künstler sich nur als ein Glied des Ganzen zu betrachten, dass er seinen Eigenwillen zu brechen und all sein Können und Wollen selbstlos in den Dienst des schaffenden Genies zu stellen hat. Hier gebietet die Kunst allein, und keine andere Rücksicht, kein anderes Ziel. Man sieht, wie auch der künstlerische Wille und der moralische Wille mit einander verknüpft sind. Dieses selbe Grundprinzip der Selbstlosigkeit bezeichnet und bestimmt nun alles, was auf irgend einem Gebiete von Bayreuth ausgeht und zu Bayreuth gehört; wer nicht selbstlos ist und was nicht selbstlos ist, mag sich anhängen und sich zum eigenen Vortheil mitschleppen lassen, es gehört aber nicht als befruchteter, selbstschöpferischer Bestandtheil dazu. Der Meister hat die berühmt gewordene Begriffsbestimmung gegeben: „Deutsch ist die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des ausserhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzip der Aesthetik zusammen, nach welcher nur das Zwecklose schön ist“ (VIII, 124).

Bei einer Besprechung der Geschichte von Bayreuth wird es immer nöthig sein, vorerst diese unbedingte Selbstlosigkeit als den Felsen — den deutschen Felsen — zu bezeichnen, auf welchem das Werk ruht. Wird und kann ein solches Werk unter uns „mitschöpferische Freunde“ finden? so viele selbstlose Freunde, dass es auch fernerhin „blüh’ und wachse“ und für die Menschheit das werde, wozu es von seinem Schöpfer bestimmt war? Das ist die bange Frage. Die Betrachtung der Vergangenheit kann hier viel Gutes wirken.

Begrenzung. — Ein Rückblick auf die Geschichte der Festspiele kann natürlich nicht „historisch“ im eigentlichen, grossen Sinne des Wortes sein; selbst dem Grössten gelingt es nicht, die Gegenwart historisch zu erfassen; zur Chronik aber ist hier nicht der Ort. Ich beschränke mich also darauf, die Gegenwart — d. h. das, was in unserem Bewusstsein als Erlebniss noch heute „gegenwärtig“ ist — in einigen ihrer wesentlichsten Züge zu

schildern, wobei ich aber von einer umständlichen Aufzählung von Namen und Thatsachen absehe; der Zeitgenosse kennt sie ja, und der spätere Historiker findet an anderen Orten alles, was er nur wünschen kann.

Wer es unternähme, eine Geschichte von Bayreuth, nicht blos eine Geschichte der thatsächlich stattgehabten Festspiele zu schreiben, dürfte natürlich nicht erst mit dem Jahre 1876, auch nicht mit der Grundsteinlegung im Jahre 1872 beginnen; er müsste viel weiter zurückgreifen, mindestens bis zum Jahre 1832. In seiner vortrefflichen „Geschichte der deutschen Litteratur“*) betitelt Prof. Max Koch das letzte Kapitel: Vom Tode Goethe's bis zu den Bayreuther Festspielen. In dem selben Frühjahre, in welchem Goethe starb, 1832, betrat aber Richard Wagner zum ersten Mal die Bühne, und zwar mit einer „Scene und Arie“, welche auf dem Leipziger Hoftheater aufgeführt wurde; genau vierzig Jahre später, im Frühling 1872, wurde der Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus gelegt. Diese vierzig Jahre umfassen nun das Werden und Wachsen und auch fast das gesammte gigantische Schaffen Wagners; und da das Festspielhaus nicht aus einer Laune hervorging, sondern aus einer tiefinnerlichen Noth — aus dem Bedürfniss des deutschen Geistes nach einem ihm eigenen dramatischen Stil und aus der unabweislichen Nothwendigkeit, diesem „deutschen Drama“ einen eigenen Herd und eine eigne Heimath zu schaffen —, da ferner Wagners Erdendasein in dem Durchleben gerade dieser Noth in eigener Brust bestand, so umfaßt jene Spanne Zeit vom Tode Goethe's bis zur Begründung der Bayreuther Festspiele das eigentliche Werden von Bayreuth.

Mit einem Zurückgehen bis auf das Jahr 1832 wäre jedoch dem wahren historischen Bedürfniss keineswegs genügt. Bei Schöpfungen, welche im Leben eines Volkes und der Menschheit Epoche machen, ist es immer schwer den Antheil der „Allgemeinsamkeit“ von dem des schöpferischen Genies zu scheiden: ohne die gewaltige Persönlichkeit, welche dem Werke auf alle Zeiten den Stempel der lebendigen, einheitlichen Individualität aufdrückt, wird nichts für die Ewigkeit gebaut; ohne engorganischen Zusammenhang mit einer bestimmten, scharf-individualisirten Gemeinsamkeit, also mit einem Volke, erwächst keine Persönlichkeit zu der Bedeutung einer historischen Gewalt. Bayreuth ist das Werk eines einzigen und eines vereinzeltten Mannes, das ist sicher; dieser Mann ist aber von einem bestimmten Volk erzeugt, er ist Blut von dessen Blut, seine Geisteskultur erhält er von diesem Volke, seine Ideale wurzeln in ihm. Richard Wagner wächst mit genau eben solcher organischer Nothwendigkeit aus Bach und aus Beethoven, aus Schiller und aus Goethe hervor, wie die Baumkrone aus Wurzel und Stamm. Die Geschichte von Bayreuth wird also die gesammte Geschichte deutscher Dichtkunst zu umfassen haben, die Geschichte

*) Nr. 31 der Göschen'schen Sammlung.

der Wort- und die der Tondichtung. Ja, nicht das allein, sondern das Werden Bayreuths ist offenbar mit der historischen Entwicklung des deutschen Volkes eng verknüpft. Richard Wagner und seine Erschaffung deutscher Bühnenfestspiele bilden nicht blos ein wichtiges Blatt in der Geschichte Deutschlands, sondern das so langsame Heranreifen des deutschen Dramas, sowie dann zuletzt die vielbewegten Lebensschicksale Richard Wagner's und sein endgültiger Sieg sind ohne eine genaue Kenntniss der schmerzlichen und glorreichen Geschehnisse des deutschen Volkes gar nicht — ich meine „geschichtlich“ gar nicht — zu begreifen.

Von dem Allen sehe ich nun hier ganz ab. Auch der letzte schwere, verzweifelte Kampf, von der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872, bis zu den ersten Festspielen, August 1876, soll mich nicht beschäftigen; in den Schriften des Meisters findet man hierüber alles Wichtigste, und eine sehr werthvolle Ergänzung lieferte Herr Karl Heckel durch seine Schrift „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth“. Ebenfalls ausgeschlossen aus meinen Betrachtungen ist der allgemeine Einfluss von Richard Wagners Schaffen und Denken auf die Gegenwart. Herr Arthur Seidl hat in seiner interessanten Schrift „Hat Wagner eine Schule hinterlassen?“ eine Seite des Gegenstandes beleuchtet; eine vollkommene Untersuchung dieser Frage würde aber sehr weit führen, da der Einfluss eines so überragenden Geistes weit über die Grenzen des Schulbegriffes hinausreicht und gar Mancher — auf den verschiedensten Gebieten des Lebens — heute unter dem stäts wachsenden Einfluss Wagners steht, ohne es selber zu ahnen; wer sollte einer solchen Macht entrinnen können? sicherlich nur verkümmerte Zwerggeister. Hiervon sehe ich aber, wie gesagt, augenblicklich ab und beschränke meine Betrachtungen auf die thatsächlich zwischen 1876 und heute stattgehabten Festspiele, sowie auf Erscheinungen, die damit so eng zusammenhängen, dass sie als unmittelbare Wirkungen der Festspiele aufgefasst werden müssen. Hieraus ergibt sich ohne weiteres die Gliederung des Aufsatzes: ich werde zuerst von den Festspielen berichten, der Reihenfolge nach, sodann von einigen Erscheinungen, in denen ihr Einfluss sich auch nach aussen heute unmittelbar kundthut.

1876 (*Der Ring des Nibelungen*). — Was über die künstlerische Bedeutung, über den positiven Gehalt (wenn ich mich so ausdrücken darf) dieser ersten Festspiele — die dreimalige Aufführung des *Ring des Nibelungen* — zu sagen war, hat der Meister in seinem „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ schon längst gesagt; jeder Leser

der Bayreuther Blätter kennt diese Schrift und findet ausserdem Näheres über die Vorgänge dieses Jahres in Glasenapp verzeichnet; das Gesagte zu wiederholen wäre überflüssig. Nur zwei Punkte verdienen es, im Interesse eines richtigen historischen Ueberblickes, hervorgehoben und scharf beleuchtet zu werden: der eine betrifft die künstlerische That, der andere das Verhalten der tonangebenden ästhetischen und musikalischen Kreise dieser That gegenüber.

Allen, die den Festspielen von 1876 beiwohnen durften, sind natürlich jene Tage unvergesslich geblieben. Es liegt auch in dem „tollkühnen“ Unternehmen (wie Wagner selber es bezeichnete), in diesen ohne Geld, ohne Unterstützung, einer ganzen Welt zum Trotz durchgesetzten Auführungen, etwas so jugendlich-heroisches, eine so reine Siegfried-Stimmung: „Muth oder Uebermuth, was weiss ich!“, dass dem Festspiel des Jahres 1876 gewiss in dieser Beziehung niemals ein anderes gleichen wird. Dazu kommt noch das persönliche Moment, welches sich jeder Schätzung entzieht. Nicht blos elektrisirte des grossen Meisters Gegenwart alle, sowohl Ausführende wie Zuhörer, sondern sie hob alle über sich selbst hinaus. Wie die Lebensfunktionen in einer Atmosphäre, deren Sauerstoffgehalt künstlich vermehrt wurde, zunehmen, so nahmen sie auch bei Denen zu, welche in der Umgebung Richard Wagners sich aufhalten durften. In diesem Fall kam aber noch etwas dazu. Die gesammte Leistung des Jahres 1876 wurde gewissermaassen künstlich, oder wenn man will, übernatürlich auf eine Stufe intensiver Wirksamkeit hinaufgeschraubt, die einem Zauber zu vergleichen war. Ich sagte vorhin, Bayreuth sei das Werk eines Mannes; ich glaube nicht, dass man mich missverstehen wird, wenn ich von den Festspielen des Jahres 1876 behaupte, dass sie ebenfalls in hohem Maasse das Werk dieses selben einen Mannes waren, und dass die „Mitwirkenden“ (ausser für ihre Kollektivtugenden) im Verhältniss zu diesem einen Mann kaum in Betracht kommen. Eine Persönlichkeit allerersten Ranges, einen Schnorr von Carolsfeld, eine Schröder-Devrient, kann ich in dieser gesammten tüchtigen und zum Theil hoch begabten Künstlerschaar nicht entdecken, sondern nur unendlich viel guten Willen und viel Talent und Können. Mit diesem Material hat nun Richard Wagner die ersten Festspiele „improvisirt“; das ist, glaube ich, das richtige Wort. Es wäre ja eine faktische Unmöglichkeit gewesen, eine solche Anzahl Künstler, die alle zum ersten Male vor eine bisher ungeahnte Aufgabe sich gestellt fanden, mit einem Schlage aus Opernsängern, Operngeigern u. s. w. zu vollbewussten Vertretern eines neuen, reindeutschen dramatischen Stiles umzuwandeln. Das Genie ist aber praktisch und vergeudet sich nicht an Unmöglichem. Und so wirkte Wagner mehr durch „Suggestion“, wie wir es heute nennen würden, als durch ausführliche Belehrung. Er sang den Künstlern vor, er führte ihre Bewegungen aus, er flüsterte ihnen in's Ohr, was sie bei dieser und jener musikalischen Stelle zu empfinden hatten; das

Orchester gehorchte nicht allein dem Stabe des wackeren Hans Richter, sondern vor allem dem fascinirenden Auge des Meisters und seinen vielen prägnanten poetischen Erläuterungen. *) Kurz, Wagner ver Hundertfachte sich selbst und schenkte einem jeden seiner Künstler genau so viel als nöthig war, damit er in das Ganze sich harmonisch füge. — Durch das, was ich hier zu bezeichnen versucht habe, erhielten die Festspiele des Jahres 1876 ein ganz besonderes, ihnen allein eigenthümliches Gepräge, welches schon die Festspiele des Jahres 1882 in viel geringerem Maasse nur aufwiesen; es lag in diesem zaubergewaltigen Bannen halb Unbewusster unter dem Willen des Einen ein gewisses Etwas, das niemals wiederkehren wird. Sobald man aber — was in letzterer Zeit öfters geschah — diese Festspiele als die „vollkommensten“ hinstellen will, so beweist man eine wirklich groteske Urtheilslosigkeit oder aber Unehrllichkeit. Die Leistungsfähigkeit des gesamten Festspielkörpers, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, hat im Laufe der seit 1876 verflossenen zwanzig Jahre ganz enorm zugenommen. Es musste dies auch; nur so lange sie wachsen, werden die Festspiele bestehen können; Stillstand wäre für sie mit Tod gleichbedeutend. Der Meister verlangt auch ausdrücklich „den Gewinn eines sorglich gepflegten **Bewusstseins vom Richtigen**“ (X, 394); und das, was er von den Festspielen des Jahres 1882 rühmt, dass „die Vorzüglichkeit der Aufführungen nicht, wie dies im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall ist, durch Erkaltung der ersten Wärme sich abschwächte, sondern deutlich erkennbar zunahm“, hat sich nicht allein in jedem einzelnen Festspieljahre wiederholt, sondern hat sich als das Lebensgesetz der Festspiele überhaupt bewährt, deren Vorzüglichkeit (wenn wir von den nur allzu natürlichen Schwankungen der Jahre 1883 und 1884 absehen) von Jahr zu Jahr „deutlich erkennbar zunahm“. — Ich fühle mich nicht berufen, verschiedene kritische Aeusserungen des Meisters über die Festspiele von 1876 und ihr „Scheinglück“ (B. Bl. 1882, S. 350) einem weiteren Kreise bekannt zu geben; der Abstand zwischen dem, was der grosse Dichter wollte, und dem, was unter den gesamten Lebens- und Kunstbedingungen des heutigen Tages überhaupt erreichbar ist, bildet ja noch jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts und nach zwanzig Jahren erziehlicher Wirkung der Festspiele, eine gähnende Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit; nichtsdestoweniger hat die „sorgliche Pflege des Bewusstseins vom Richtigen“ bereits edle Früchte gezeitigt (worauf noch zurückzukommen sein wird). Im Jahre 1876 wurde hierzu erst der Samen in den Boden gelegt.

Während nun dieser Samen im Herzen und im Geiste einer kleinen, auserwählten Künstlerschaar langsam reifte, schoss wie Unkraut aus ge-

*) Siehe Heinrich Porges: Die Bühnenfestspielproben des Jahres 1876. (Bayr. Bl. 1880/1, 1884/6, 1890/4.)

ackertem Felde das Urtheil aller Derjenigen empor, die nicht — wie die Künstler — durch des Meisters erläuterndes Wort und Beispiel, oder etwa durch eigenes Sichversenken in seine noch unvollkommen in die Erscheinung tretende Absicht eingeweiht worden waren, sondern die stolz von sich berichten konnten: „*veni, vidi, judicavi!*“ Mit mehr oder weniger verhohlenem Widerwillen hatten die „Sachkundigen“ sich zur Reise nach Bayreuth entschliessen müssen; die genialste, aber — wie gesagt — „improvisierteste“ aller Festspielaufführungen zog einmal an ihnen vorbei. Man könnte glauben, das unerhört Neue dessen, was sie erlebten, dazu die fast unheimlich wirkende Allgegenwart des übermächtigen Schöpfers dieser neuen Kunst, würde sie wenigstens verwirrt, und wenn nicht zur Begeisterung hingerissen, so doch mindestens zum abwartenden Schweigen genöthigt haben; mit nichten! Die tiefaufwühlende Pflugschar des Wagner'schen Geistes warf im Gegentheil die sonst ziemlich unschädlich in dunkler Bodentiefe schlummern- den Geisteskörner auf die Oberfläche, wo sie sofort — zur eignen Zufriedenheit — herrlich aufblühten. Die Litteratur über die 1876er Festspiele ist schier unübersehbar, und sie spross so plötzlich aus dem Boden empor, dass Deutschlands Druckpressen dem Andrang kaum genügen konnten; es war wie ein gewaltiger Aderlass, ohne welchen die Nation wahrscheinlich in „tobende Urtheilswuth“ verfallen wäre. Natürlich nehme ich Diejenigen aus, die mit wohlberechneter, kühler Absichtlichkeit alles, was deutsch ist, schmähen; eine alte staatsmännische Regel behauptet, dass im Interesse der Dynastie auch die Lüge statthaft sei; nicht auf die schlaunen Wahrheitshehler will ich also hier hinweisen —

„Was euch nicht angehört,

Müset ihr meiden!“ —

sondern auf die gutgemeinte und von geachteter Seite stammende Kritik. Denn hier ist der historische Rückblick wirklich sehr belehrend: während die Festspiele von Jahr zu Jahr sich vervollkommneten, hat nämlich auf dem Felde der Kritik „das Bewusstsein vom Richtigen“ seit 1876 keinen merklichen Fortschritt aufzuweisen; diese Wuth, über Alles sofort zu urtheilen, niemals abzuwarten, bis man in die Tiefe und in die Eigenartigkeit einer künstlerischen Absicht eingedrungen ist, welche von allem Herkömmlichen, uns Geläufigen, so sehr abweicht, befällt auch die angeblichen, sich nach Aussen hin auffällig mehrenden „Freunde“ Bayreuths bei jedem neuen Festspiel! — Die Feinde schaden gar nichts, im Gegentheil; aus dem Dünger dieser maasslosen Verhöhnung alles Deutschen und Christlichen erwächst erst das vollkräftige Bewusstsein unserer Eigenart. Wenn wir z. B. den Hauptmakabäer seine Berichte über die Festspiele des Jahres 1876 mit den Worten schliessen hören: „Die Werke, die ich gesehen, sind im Ganzen verabscheuungswürdig; man kann sie auf keiner Bühne der Welt aufführen, weil sie eben bühnenwidrig sind; das Unternehmen von Bayreuth ist zum Tode verurtheilt,“ so müssten wir über die Blödigkeit

dieses Urtheils lachen, wüssten wir nicht, dass der Verfasser mit Absicht das Gegentheil von dem, was er denkt, aussagt, und zwar damit die Erben des seligen Giacomo Meyerbeer in ihren Pariser Tantiemen nicht verkürzt werden, wüssten wir nicht, dass ein intimer Freund und Glaubensgenosse im selben Augenblick schon Unterhandlungen anzuknüpfen sich vorbereitet, um das „verabscheuungswürdige, unaufführbare Werk“ in allen Hauptstädten Europas aufzuführen und damit ein „kolossales Geschäft“ zu machen. Welche Beachtung solche Leute verdienen, ist also klar. — Was dagegen Bayreuth von Anfang an unermesslich geschadet hat, das ist das laue, verständnisslose, rechthaberische, durchwegs unfruchtbare Benehmen derjenigen deutschen Kreise, welche dazu berufen gewesen wären, durch helle Begeisterung der Bayreuther Sache zum schnellen und glorreichen Siege zu verhelfen.

Nennen wir diese Kreise die „gebildeten“, so müssen wir allerdings gleich hinzufügen, dass diese Bildung bestenfalls eine nur „litterarische“ gewesen war; was aber von dieser Art zu erhoffen, das hat uns erst neuerdings wiederum die interessante Veröffentlichung der „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ von La Mara in einem wahren Musterbeispiele gezeigt und zu bedenken gegeben. Dort schreibt nämlich „kein Geringerer“ unter den Häuptern der litterarischen Bildung, als Adolf Stahr, am 6. März 1853 nach der Kenntnissnahme von der ersten, nur für Freunde gedruckten Ausgabe des „Ringes“ u. A. Folgendes an Liszt:

„Um es kurz zu sagen, ich weiss kein anderes Urtheil über diese Produktion als dasjenige, welches in dem Dilemma enthalten ist: entweder bin ich unfähig zu verstehen und zu empfinden, was möglich, darstellbar und dramatisch wirksam, was tragisch und die Menschen ergreifend ist, — oder: diese Dichtung ist von Anfang bis Ende ein einziger ungeheurer Missgriff, ein Fehler, so kolossal und gigantisch wie das riesige Sagenwesen selbst, dem es entsprungen ist. Ich bin so gewiss wie von meiner Existenz überzeugt, dass dies Gedicht — selbst wenn es gelänge, alle die unermesslichen Schwierigkeiten seiner Darstellung zu überwinden, selbst wenn es dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin gelänge, diesen starren felszackigen Leib musikalisch zu umkleiden (wovon ich nicht die fernste Vorstellung habe) — ich sage: ich bin wie von meinem Dasein überzeugt, dass selbst dann das Werk, wenn irgend eine Bühne sich an seine Darstellung wagte, das allervollständigste Fiasko machen würde. — — — Dies Gedicht ist in Allem ein Abfall von seiner ganzen früheren Weise, nur insofern nicht, dass alle Mängel und Fehler der früheren Dichtungen hier zu riesiger überwuchernder Höhe aufgeschwellt sind, während die schönen menschlichen, poetischen Eigenschaften fast ganz in den Hintergrund treten. Hier ist eine Sprache, die kein Lebender spricht, eine Rhythmik und ein Versbau, die meinem Ohre fremd sind; der Wortsinn oft schwer verständlich sogar für den ruhig aufmerksamen Leser; die Reden lang und überlang, der Gang der Fabel ohne Gelehr-

samkeit geradezu unverständlich, und das ganze über- und untermenschliche Wesen dieser ganzen Welt in Motiven, Ansichten, Thaten, Schicksalen — im höchsten Grade interesselos, ja — langweilig! —“ Zuletzt noch der dringende gute Rath, dass Liszt „mit dem Adel seiner magnanimen Gesinnung“ Wagner davor bewahren sollte, „nicht vor der Welt sich durch ein Werk zu kompromittiren, das mir vor dem Forum jeder Art von kritischer Betrachtung absolut unhaltbar erscheint.“ — „Wenn er noch zu retten ist, kann es nur dadurch geschehen, dass man ihm auch nicht einen Fuss breit Terrain von dem Felde übrig lässt, auf das er hier vorgeschritten ist“! — — —

Hierin hatte sich in den 23 Jahren bis 1876 wenig geändert, aber auch in den folgenden 20 Jahren bis jetzt, seit man doch den „Ring“ nicht mehr nur als „fremde Litteratur“, sondern als deutsches Kunstwerk kennen lernen konnte, hat er es nicht vermocht, sehr viel mehr hilfreiches Vertrauen im deutschen Volke für den Meister und seine Sache zu erwecken. Man feiert jetzt in Deutschland das fünfundzwanzigjährige Gedenken an den grossen Krieg und an die Neuerstehung des deutschen Reiches: wodurch waren diese Erfolge möglich? Durch Begeisterung, gepaart mit unerschütterlichem, sich unterordnendem Vertrauen. Die blossе Begeisterung enthält gar kein moralisches, darum auch gar kein schöpferisches Element; diese erlangt sie erst von dem Augenblick an, wo sie, durch Unterordnung der Selbstsucht, einem realen Zwecke dienstbar gemacht wird. Wie viel Fehler sind nicht im Laufe des siebziger Feldzugs geschehen! Was schadete das? Hätte nicht jeder Deutsche sich geschämt, sich darüber aufzuhalten? Konnte er deswegen auch nur einen Augenblick an der Fähigkeit seiner Führer zweifeln? an der siegreichen Macht der deutschen Sache? Nun, ich denke, das Alles hätte für Bayreuth auch gelten sollen! Dass hier die Sache der deutschen Kunst ausgefochten wurde und wird, haben selbst die fremden Nationen sofort erkannt, und an Wagners Fähigkeit konnte kein denkender Mensch zweifeln; was aber immer gefehlt hat und noch heute fehlt, das ist das Bewusstsein, dass, um eine Schlacht zu gewinnen und überhaupt um irgend etwas Grosses zu erreichen, vor Allem Vertrauen nöthig ist, das heisst, Unterordnung unter einen Führer. Die Selbstlosigkeit, die ich vorhin als die erste Grundbedingung für die Zugehörigkeit zu Bayreuth nachwies, hat sich auf diesem Gebiete als lebhaftes Bewusstsein von der geringfügigen Bedeutung des eigenen, subjektiven Urtheils und Wissens im Verhältniss zu der gewaltigen Grösse des in Bayreuth Erstrebten und Erreichten zu bethätigen. Man wird z. B. doch nicht im Ernste behaupten wollen, dass, was in den 1876er Festspielen irgend einem zugereisten „Patronatsherrn“ als Mangel aufstiess, einem Richard Wagner entgangen wäre? Und doch, ein einziges Beispiel wird genügen, um zu zeigen, bis zu welchem Grade wir durch die grassirende Sucht, überall zu tadeln und besser zu wissen, kretinisirt sind.

Im Jahre 1876 konnten wegen Geldmangels viele Requisiten erst sehr spät bestellt werden; der Wurm „Fafner“ traf im letzten Augenblick ein, die Kiste mit dem Halsstück war aber unterwegs verloren gegangen, man musste sich damit begnügen, den Kopf, so gut es ging, an dem Rumpf zu befestigen, was natürlich sehr ungeschickt aussah (vergl. X, 150). Nun hätte man sofort den wahren Sachverhalt von jedem Sänger, von jedem Mitglied des nach mehreren Hunderten zählenden Theaterpersonals erfahren können, und ausserdem genügte schon der Anblick dieses missgeborenen Lindwurms, damit jeder Schusterlehrling sofort verstand, er könne unmöglich den Absichten eines Richard Wagner entsprechen. Man lese aber die Zeitungsberichte! Auch die ernstesten sind voll dieses Wurms: Wagner wird darüber belehrt, wie der Wurm hätte sein müssen, er wird ermahnt, gerügt, es werden förmliche Moralpredigten an ihn gerichtet! Ein besonders berühmter Berliner Berichterstatter, den gerade „Siegfried“ hingerissen hat, schliesst seinen Wurmabschnitt mit folgenden tiefen Worten: „Solche Dinge erscheinen neben so vielem Vortrefflichsten geradezu unbegreiflich. Wie kann der Dichter, ohne sofort die Komik zu empfinden, einen solchen Gedanken fassen; und wie kann er eine derartige Verkörperung desselben auf seiner eigenen, selbst geleiteten Bühne dulden?!“*) Worauf heute Jeder seufzt: wie konnte Gott es dulden, dass solche Einfaltspinsel den ewig denkwürdigen Festspielen des Jahres 1876 beiwohnten? Ich kann aber versichern, dass es noch kein Festspiel gegeben hat, wo nicht Hunderte von begeisterten Freunden sich ein ähnliches Armuthszeugniss ausgestellt hätten. Noch können sie die hohe Bedeutung des Geleisteten gar nicht ermessen (wozu selbst der Begabteste nur nach und nach, im Verlaufe mehrerer Aufführungen, gelangt), und schon halten sie sich über allerhand Kleinigkeiten auf, die entweder aus irgend einem materiellen Grunde in recht augenfällig naiver Unvollkommenheit belassen wurden, oder aber, die nur deswegen im ersten Augenblick fast unangenehm berühren, weil sie von der üblichen Konvention abweichen und somit höheren Stilanforderungen zu genügen suchen.

Das hier an der krassen „Wurmsiade“ illustrierte Verhältniss möchte ich nun etwas näher ausführen, sowohl um die Stimmung, die im Jahre 1876 herrschte, das heisst den Grad von Verständniss, dem die Festspiele damals begegneten, zu schildern, als auch um dadurch recht greifbar darzuthun, woran es noch jetzt unter uns am empfindlichsten mangelt. Scheint es dem Leser, als ob ich von meinem Gegenstand abschweifte, so mag er mindestens die Versicherung hinnehmen, dass wir auf diesem nicht unkurzweiligen Umweg das Ziel sicher erreichen.

Nehmen wir die Berichte eines der sehr wenigen Journalisten, die mit wirklicher Sympathie, ja oft Begeisterung über die Bayreuther Aufführungen

*) Schönes Deutsch! Wenn die Bühne sich selbst leitet, geht die Geschichte ja Wagner gar nichts an!

von 1876 schrieben, die „Briefe eines Bayreuther Patronatsherrn“ in der Kölnischen Zeitung. Wenn ich nicht irre, war ihr Verfasser Dr. Wilhelm Mohr. Um die Gesinnung dieses offenbar begabten und hochgebildeten Mannes von der einnehmendsten Seite zu zeigen, will ich zunächst eine Stelle aus seinem letzten Briefe zitieren. Nachdem er darauf hingewiesen hat, wie man im Auslande Wagner als ein Genie bewundere, „das unserem deutschen Vaterlande Ehre macht“, fährt er fort: „Nur die hochbegabte deutsche Kritik geberdet sich so, als ob es ihrer kostbaren Würde Eintrag thun müsse, wenn sie sich im geringsten für den Mann erwärme. Sie ist die richtige Prüde, wie Wagner sie irgendwo schildert, die egoistisch und lieblosen Herzens dem Götzen des konventionellen Anstandes opfert, um gelegentlich desto tiefer in den Koth zu fallen. In einer Zeit der vollständigsten Dürre auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Litteratur, in den Tagen der blühendsten Kapellmeistermusik tritt ein mit wirklich schöpferischer Kraft begabter Geist auf, weist mit der Kühnheit des Gedankens, wie sie nur dem deutschen Geiste eigen ist, auf neue Bahnen hin, bemüht sich, selbst mit enormer und fast übermenschlicher Kraftanstrengung, sein künstlerisches Ideal in grossen Schöpfungen zu verwirklichen, überwindet die unabsehbaren Hindernisse, die der Darstellung seiner Werke im Wege stehen, gibt auf eigene Rechnung und Gefahr sein Bühnenfestspiel so, wie es ihm vor der Seele schwebte, und da kommt die deutsche Kritik und weiss nichts mehr zu erzählen, als dass man in Bayreuth viele unmoralische Dinge zu sehen und zu hören bekommt, und dass man im Wagner'schen Theater so sehr schwitze, wie anderswo. Das ist echt berlinerisch, um nicht zu sagen, echt deutsch. Wäre Wagner ein Franzose oder Italiener, ich bin überzeugt, dass die dortige Kritik schon aus purem vaterländischen Stolze den Künstler mit mehr Achtung behandelt haben und sich nicht ein so trauriges Zeugniß von Impotenz und dünkelfahter Befangenheit ausgestellt haben würde.“ Und weiterhin im Verlaufe des selben Briefes schreibt der Patronatsherr: „Was gewissen Unheilspredigten zufolge ein Sedan im französischen Sinne für Wagner sein sollte, ist wirklich ein Sedan gewesen, aber im deutschen Sinne.“ Hier haben wir also einen entschieden sympathischen Mann vor uns, einen Mann, mit dem sich reden lässt, einen Mann, der — wie er uns im Verlaufe dieser Briefe erzählt — meist im Auslande lebend, für alles echt Deutsche besonders empfänglich geworden war. Und nun wollen wir einmal sehen, wie dieser Mann, der in seinem letzten, zusammenfassenden Briefe so beredete Worte gegen den Dünkel einer impotenten Kritik zu finden wusste, selber berichtet hatte. — Sein Brief über die Aufführung des Rheingold könnte ‚Paul Lindau‘ unterschrieben sein, so witzig, frivol, dreist und verständnisslos ist er. Der Schluss lautet: „Und wenn Jemand sagen sollte: wozu der prächtige Pomp ohne dramatischen Grund, wozu der Effekt ohne Ursache, wozu dies unmotivirte Aufbieten von Kulissen, Maschinen und Elektrizität, das

der Meister an Meyerbeer so streng getadelt, so rufe ich mit Fasolt „Ha — wie unrecht!“ Denn Meyerbeer schrieb Unsinn, dessen Name Oper ist; Wagner aber schreibt das Drama der Zukunft, und das ist ganz was anders, sagt Junker Alexander.“ Wenn das nicht „Impotenz und dünkelfhafte Befangenheit“ des Urtheils ist, so müssen wir in dieser Beziehung schon sehr anspruchsvoll geworden sein. — Am folgenden Tage jedoch erlebt der Patronatsherr die Walküre, und da bedauert er das voreilige Urtheil über das Rheingold und entschuldigt sich gleich am Beginn des Briefes deswegen; jene „Scenen aus der nordischen Mythologie“ hätten ihm eben „nur mässige Anregung“ gewährt, und so sei er dazu gekommen, die Sache „mit springendem Bogen zu behandeln“ u. s. w., kurz, er schämt sich. Der Bericht über die Walküre ist psychologisch sehr interessant; immer wieder bricht die helle Begeisterung durch: „Das ist“, schreibt er, „eine Macht des Pathos und eine Gewalt der sinnlichen Leidenschaft, wie sie auf diesem Boden mir in kaum einem ebenbürtigen Beispiele bekannt ist“; aber sofort kommt die Reflexion, er fürchtet, sich vergeben zu haben, es sei ja sehr vieles nicht vollkommen, die Gestalt Wotan's namentlich sei „unfruchtbar“ (*sic!*), seine Erzählung im zweiten Akt sei „entbehrlich und undramatisch“, u. s. w.; jedoch habe „das Werk in seiner Gesammtheit einen grossen Eindruck auf ihn gemacht, den er jetzt (nämlich eine Stunde nach der ersten Anhörung) nicht analysiren könne“, der ihm aber „keinen Zweifel darüber lässt, dass das Ganze aus einem triebkräftigen Lebenskeim entsprungen und der Ausfluss eines mit schöpferischer Kraft gesegneten Geistes sei.“ Wie man sieht, ein bescheidenes „Nachtlichterl“ ist im Kopfe des Patronats herrn schon angesteckt. — Der Bericht über Siegfried ist noch widerspruchsvoller als der über die Walküre; der arme Mann wird hin und her geworfen zwischen heller Bewunderung und verdutztem Unverständniss. Immer wieder spricht er von dem „glänzenden Lichte“ des Wagner'schen Genius und immer wieder bedauert er „des leidigen Berufes halber auch von den Schnuppen des Wagner'schen Lichtes sprechen zu müssen.“ Dass diese Schnuppen möglicherweise einfach Schuppen vor den eigenen Augen sein könnten, scheint dem so hastig Urtheilenden kein einziges Mal eingefallen zu sein. In der dramatischen Ausführung sei, meint er, „viel Unklares und Unreifes zurückgeblieben“, was bei einem Manne, dem die Wotansscenen „unnöthig“ dünkten, eigentlich nicht zu verwundern. Er klagt auch über „einen grossen Mangel an plastischer Ausprägung der Charaktere“ (!!). Jenes, selbst das abgestumpfte Grossstadtpublikum hinreissende Wunderwerk der Musik, den ersten Akt des Siegfried, findet er „musikalisch ungelungen“ und meint: „Da sind die Arien und Duette der alten Oper viel erträglicher und sogar viel dramatischer.“ Im Ganzen ist aber Siegfried doch so genial, dass er „mit kleinen Kürzungen und unwesentlichen Abänderungen (!!)" ein prächtiges Bühnenstück werden kann.“ — Nun folgte die Aufführung der Götterdämmerung. Diese

hat offenbar dem Patronatsherrn einen fast überwältigenden Eindruck hinterlassen. Gleich zu Beginn seines Briefes gesteht er, wie er erst jetzt die Einheit des ganzen Werkes empfunden habe und „die ununterbrochene, von Anfang an bis zum Schluss gehende Steigerung, ein in seinen Anfängen kaum merkliches, aber immer mächtiger anschwellendes Crescendo des poetischen, wie des musikalischen Ausdruckes.“ Und am Schluss des Briefes sagt er von dem „grossartigen Gesamteindruck“: „dieser Eindruck ist einer der mächtigsten, den je ein Bühnenwerk auf mich gemacht, und hat für mich etwas Aehnliches nur in Gebilden, die zwei Meister aller Meister geschaffen: Shakespeare und Beethoven.“ Man sieht, welchen weiten Weg dieser offenbar sehr begabte Mann innerhalb fünf kurzer Tage, von seinem frivol spottenden Rheingoldbrief bis zu seinem Götterdämmerungserlebniss zurückgelegt hat. Nun kommt aber erst das Charakteristische, dasjenige, was man als das Verhängniss von Bayreuth bezeichnen könnte. — Der Patronatsherr war zu der Einsicht gelangt, Wagner sei an die Seite der „Meister aller Meister“ zu stellen; mit bewunderungswürdigem Scharfsinn hatte er sogar die Namen der zwei nächstverwandten Geister genannt: Shakespeare und Beethoven; und in seinem folgenden zusammenfassenden Briefe (aus welchem ich anfangs die schöne Stelle über die Kritiker zitierte) sagt er von diesem Meister aller Meister: „Wer solche Bahnen zu brechen vermag, ist ein Genie, ein Prophet und in Deutschland ein Märtyrer dazu.“ Man sollte doch wähnen, wer ein so klares Bewusstsein hiervon hat, würde sofort eilen, seine ganze Kraft diesem Genie, diesem Propheten, diesem Märtyrer zur Verfügung zu stellen. Seit der Erschaffung der Welt war ein einziger Mann befähigt, Hamlet zu schreiben, ein einziger anderer konnte die Neunte Symphonie erdenken: wenn ich der Zeitgenosse solcher Männer bin, so werde ich doch nicht mit ihnen über Einzelheiten diskutieren und sie zurechtweisen, erstens nicht, weil ich den Abstand zwischen ihrer geistigen Befähigung und der meinen zu lebhaft empfinden werde, zweitens nicht, weil ich weiss, dass ein Mann, der ein Kunstwerk auch anders machen könnte, als er es gemacht hat, gar kein Genie wäre. Man kann aber dem Genie, welches immer das ganze unübersehbare Heer der Impotenz und des Neides gegen sich hat, sehr grosse Dienste leisten; man kann sein Mitarbeiter werden, nicht freilich an seinem Werke, wohl aber an seinem Wirken; das geschieht durch Vertrauen. Vertrauen ist das magische Element, durch welches der Kleinste zu dem Grössten sich hinaufschwingen kann. Das Beispiel des Vertrauens wird uns überdies gerade von den Grössten in verschwenderischer Weise immerfort gegeben; man denke nur an des Bayreuther Meisters unwandelbares „Vertrauen in den deutschen Geist“; wahrlich, dieser Mann hätte seinem Volke zurufen können:

„Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken!“

Ein Tausend deutscher Männer — und so viel hat es doch sicherlich gegeben — welche, zu der Einsicht gelangt, zu der der Bayreuther Patronatsherr gelangt war, nunmehr so gehandelt hätten, wie er hätte handeln sollen, — und die Bayreuther Sache hätte schon 1876, und trotz des Defizits, einen solchen Triumph gefeiert, dass die Bayreuther Stilbildungsschule, wie geplant, 1877 ins Leben getreten und wir noch sämtliche Werke des Meisters unter seiner eigenen Leitung in Bayreuth erlebt hätten! Herr Dr. Mohr brauchte nicht ein Jota von seinen persönlichen Ueberzeugungen, von seinen „abweichenden Ansichten“, u. s. w. zu opfern; kein Recht ist dem Menschen so unveräusserlich zu eigen, wie das auf die angeborene und anerzogene eigene Beschränktheit; da er aber intelligent genug war, die exzeptionelle Bedeutung Wagners so klar zu erkennen, so hätte er auch seine eigene Pflicht erkennen können und sollen, welche darin bestanden hätte, mitzuwirken, dass dem Genie Raum und Freiheit und Mittel zur vollen Entfaltung seiner Kräfte geschaffen worden wären.

— — — Was that aber der Patronatsherr in Wirklichkeit? Er überlegte sich „den mächtigsten Eindruck, den je ein Bühnenwerk auf ihn gemacht hat“ ein Paar Tage, und schrieb dann einen von Weisheit triefenden Rückblick, in welchem er sich von dem „Verdacht unkünstlerischen Geschmacks“ reinmachte und vor der Begeisterung warnte, die leicht zur Exaltation werde. Er erklärt hier, man müsse sich „über die einseitigen Betrachtungsweisen hinaus zu einem höheren Kunsturtheile empor schwingen“. Der Erfolg dieser geistigen Gymnastik ist nun folgender: „In den Wagner'schen Werken erblicken wir die natürliche Weiterentwicklung und Vereinigung zweier früheren und getrennten Arten: der romantischen und der Meyerbeer'schen Grossen Oper. Die musikalischen und scenischen Elemente dieser beiden Gattungen eklektisch zusammengefasst, auf eine breitere poetische Grundlage gestellt und unter Einwirkung der in dieser erhöhten und erbreiterten Grundlage enthaltenen dichterischen Momente zu freieren und weiter ausschwingenden Formen entwickelt: das ist im Wesentlichen das Wagner'sche Kunstwerk, wenn man es mit nüchternen Augen betrachtet und sich nicht von dem mystischen Schimmer blenden lässt, in den man es überflüssiger und sogar schädlicher Weise zu kleiden liebt.“ Und diesen einfach schafsmässigen Blödsinn blökt der selbe Mann, der in dem vorangehenden Brief Wagner neben Shakespeare und Beethoven hingestellt hatte, und der hier, vierzig Zeilen unter den jetzt zitirten Worten, ihn „ein Genie, einen Propheten und einen Märtyrer“ nennt! Man denke sich einen Märtyrer, beschäftigt die Meyerbeer'sche grosse Oper zu weiter ausschwingenden Formen zu entwickeln! Der hätte bei Gott lieber in die Thebaische Wüste ziehen sollen! Und dieser Prophet, der Vergangenes eklektisch zusammenfasst! Da hat die Metempsychose wahrscheinlich ein Versehen begangen, denn als Prophet könnte ein solcher nur bei den Crustaceen gelten. Logisch ist dagegen,

dass ein Mann, der also urtheilt, Bayreuth unbedingt verwirft. Von dem eigentlichen Kunst- und Kulturgedanken, aus dem Bayreuth entspross, scheint er überhaupt gar nichts zu wissen, und von dem Festspielhaus als Heimstätte für jene eklektische Oper meint er: „der Bau des Theaters ist eine halbwegs verunglückte und eine zu mindestens drei Vierteln überflüssige Idee“.

Natürlich würde der „Patronatsherr“ heute ganz anders urtheilen, und nichts liegt mir ferner, als gerade diesen Berichterstatter, der mich immer einer der sympathischsten des Jahres 1876 gedünkt hat, lächerlich machen zu wollen. Der Leser erfährt aber hierdurch, wie die Festspiele — abgesehen von den Künstlern und von einer Handvoll persönlicher Freunde des Meisters — von der gebildeten, denkenden, freien Minderheit des deutschen Volkes damals aufgenommen wurden. Und das gehört entschieden zu einer Geschichte der Festspiele; namentlich darum gehört es zu ihrer Geschichte, weil dieses Verhalten, wie ich schon sagte, zu einem Verhängniss für Bayreuth werden sollte.

Von 1876 an bis 1882 musste das Festspielhaus verschlossen bleiben; es galt eben als „eine zu drei Vierteln überflüssige Idee“. Der Meister hatte in diesen ersten Festspielen nur noch unvollkommen seine Absicht zeigen können, er hatte sie in grossen, gewaltigen Linien vor die Phantasie begeisterungsfähiger Menschen hinprojiziert; nun sollten aber die Künstler erst gebildet, das „Bewusstsein vom Richtigen“ in ihnen grossgezogen werden; darum die beabsichtigte Gründung einer „Bayreuther Schule“. Der Meister dachte nicht an Ausruhen, sondern schritt gleich weiter: „Ich erkläre mich bereit — — — diejenigen Uebungen und Ausführungen zu leiten, welche ich für unerlässlich halte, um nicht nur ein Personal für die Darstellung meiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Styles verständnissvoll zu befähigen.“*) Wegen allgemeiner Theilnahmlosigkeit kam es aber nicht zur Bildung dieser Schule; es unterblieb also etwas, was Wagner selber als „unerlässlich“ bezeichnet hatte; bis heute kränken die Festspiele an dieser Unterlassungssünde, und da alle Schuld sich auf Erden rächt, werden sie sicherlich auch in aller Zukunft niemals das sein, was sie hätten sein können. Fünf Jahre sind eine kurze Zeit; sind es aber Lebensjahre eines „Meisters aller Meister“, umfasst dieses Lustrum den Kulminationspunkt des langen, erfahrungsreichen Daseins eines unvergleichlichen Genies, so bedeuten sie eine Ewigkeit. Er allein, und zwar auch er nur von dem Augenblick an, wo sein Festspielhaus in dem abseits liegenden stillen Bayreuth errichtet stand, konnte das „Unerlässliche“ durchführen; diese Ewiges umfassenden Jahre liess aber das deutsche Volk verloren gehen! Wer trägt die Schuld? Nicht die Feinde, sondern jene tausend deutschen Männer, welche wussten, wer Wagner war, nicht aber, was sie ihm schuldeten.

*) 15. September 1877 (X, 23).

Und da ich nun zum Chronisten so wenig Anlage habe, indem mich nämlich die Vergangenheit immer nur insofern interessirt, als sie — Zukunft gestaltend — in der Gegenwart noch fortlebt, so reizt mich hier nichts so sehr wie die Frage: weswegen hat der Patronatsherr sich so unverständig benommen? weswegen sind er und seinesgleichen trotz ihrer aufrichtigen Begeisterung zu einem Verhängniss für Bayreuth geworden? Denn ich glaube, ich fürchte, wir haben bis heute wenig gelernt in dieser Beziehung, und sollte vielleicht das Festspiel von 1896 zu neuen grossen Entschlüssen führen, so weiss ich nicht, ob diese zu ihrer Durchführung auf grössere Glaubensstärke, auf ein lebhafteres „Bewusstsein des Richtigen“, das heisst also, auf die schöpferische Kraft eines vielseitigen, unerschütterlichen Vertrauens stossen würden: die Erfahrungen des Jahres 1891 und noch manche andere lassen es kaum hoffen. Vielleicht hilft uns aber ein kritisches Verständniss der Psychopathologie des „Patronatsherrn“ zu dem „Bewusstsein des Richtigen“, womit sehr viel gewonnen wäre für die Zukunft Bayreuths und des Bayreuther Gedankens.

Auf den Leichtsinn des überhasteten Urtheilens will ich ebensowenig wie auf manches andere, welches sofort Jedem in die Augen springen muss, ein besonderes Gewicht legen, sondern nur die zwei Punkte hervorheben, die mir als die Kernpunkte des merkwürdigen und verhängnissvollen Irrthums des Patronatsherrn erscheinen. Der eine betrifft den Kopf, der andere das Herz. — Ich habe schon oben an einigen Beispielen gezeigt, wie entsetzlich unlogisch der Patronatsherr denkt. Mangel an Logik ist aber einfach ein Laster. Jeder Mensch kann logisch denken, wenn er will; dazu braucht er nicht erst die „Barbara, Celarent, Darii, Ferio“ und sonstige Firlefanzereien studirt zu haben; der Bauer z. B. ist von unerbittlicher Logik. Was heisst das, wenn ein Mann im selben Briefe der deutschen Kritik ihr „liebloses Herz“ vorwirft, und später dann selber vor der „Begeisterung“ warnt? wenn er im selben Briefe Wagner als einen schöpferischen Genius bezeichnet, der „mit der Kühnheit des Gedankens auf neue Bahnen hinweist“, dann aber, nachdem er sich auf den höheren Standpunkt hinaufgeschwungen hat, ausführt, Wagner sei ein Eklektiker, der längst Vergangenes zusammenstopple? Wie empörend unlogisch ist es, erst alle Scenen als „überflüssig“ hinauszuerwerfen, in welchen der Gedanke des Dramas weiter gedacht wird, und dann zu klagen, „an der dramatischen Ausführung sei viel Unklares“! — — — Diesem Mangel an Logik ist es aber zuzuschreiben, dass der Patronatsherr sich eine so widerspruchsvolle Vorstellung von Wagner macht: er nennt ihn ein Genie, einen Propheten, einen Märtyrer, einen bahnbrechenden Geist u. s. w., erklärt aber zu gleicher Zeit, sein Festspielhaus sei „überflüssig“, sein Gedanke eines Kunstwerkes der Zukunft „übertrieben und verfrüht“, der Ring des Nibelungen sei „eine Oper wie die Hugenotten, nichts mehr und nichts weniger“, zwischen einem Operntext und einer Dichtung Wagners sei „ein Unterschied im Quantum,

keiner in der Qualität“, von der Musik berichtet er (neben vielem begeisterten Lobe), sie sei manchmal unpraktisch, unmöglich, er tadelt die „überkünstelte Instrumental-Begleitung“, er stellt sie sogar stellenweise als „abschreckendes Beispiel“ hin — — — — —! Ja, um Himmels Willen, was ist denn aus dem Genie, dem Propheten, dem bahnbrechenden Geist geworden? Wie kann ein Mann, dessen Hauptgedanken überflüssig, übertrieben, verfrüht, altbacken, weitschweifig, unpraktisch, überkünstelt, abschreckend u. s. w. sind, wie kann er ein Genie sein? Das ist also der Grundfehler im Kopfe: schreiender Mangel an Klarheit und Folgerichtigkeit der Begriffe, daher alberne Urtheile und inkonsequentes, verhängnissvolles Benehmen. — Der Fehler im Herzen ist der genau umgekehrte. Hier fordert der unselige Mann „Nüchternheit“ und warnt vor „Exaltation“; wogegen bemerkt werden muss, dass ein nüchternes Herz das selbe ist wie ein dunkles Licht. Begeisterung ist überhaupt die Form, in welcher das Herz sich schöpferisch bethätigt: Liebe, Treue, Vertrauen, Hoffnung, alles fließt aus dieser Quelle, und noch mehr; denn die Begeisterung ist es, welche dem Denken jene erhöhten Kräfte zur Verfügung stellt, ohne welche nichts Grosses geleistet werden kann. Nicht einmal eine Nähmaschine kann ohne Begeisterung erfunden werden. Die Relativität und das logische Abwägen haben hier nichts zu suchen; hier kühl zu wägen ist ein eben solcher Frevel gegen die menschliche Natur, wie es ein Frevel ist, es im Kopfe nicht zu thun. Die Logik des Herzens ist die Treue; weiter braucht sie keine, soll sie auch keine erstreben. Man denke sich, was herausgekommen wäre, wenn der Patronatsherr, anstatt, wie er sich rühmt, „Wagners Kunstwerk mit nüchternen Augen zu betrachten“, seine Nüchternheit zum Aufräumen unter seinen eigenen Gedanken aufbewahrt, und sein Herz rückhaltlos, fraglos dem Kunstwerk geöffnet hatte, von welchem er doch, nach seinem eigenen Geständniss, so tief ergriffen worden war, wie sonst nur von Shakespeare und von Beethoven! Hätte er das gethan, so hätte er gar nicht umhin können, sein Herz auch dem Schöpfer dieses Kunstwerkes zu öffnen, er hätte die Stimme des einsamen Grossen vernommen, der „von der Höhe nach der Tiefe sich sehnte“, er hätte jenes Evangelium der Selbstlosigkeit entdeckt, welches Wagners ganzes Leben, Denken und Schaffen predigen, — des weiteren hätte er dann nicht solchen trostlosen Unsinn über Sachen, die er gar nicht verstand, geschrieben, sondern er wäre ein Vorkämpfer der Bayreuther Sache geworden, ein „mitschöpferischer Freund“! Wagner erblickt im „herzlosen Erwägen von Für und Wider“ das sterilisirende Gift des modernen Lebens, und Schiller hat die schönen Worte gesprochen: „Hat die Wahrheit bis jetzt ihre siegende Kraft noch so wenig bewiesen, so liegt dies nicht an dem Verstande, der sie sich nicht zu entschleiern wusste, sondern an dem Herzen, das sich ihr verschloss, und an dem Triebe, der nicht für sie handelte.“

Die Anwendung auf die Gegenwart und auf die diesjährigen Fest-

spiele ergibt sich von selbst. Sie wird aber noch fruchtbarer sein, wenn wir zum Schluss zu der Betrachtung der künstlerischen That des Jahres 1876 zurückkehren. Man vergleiche das Benehmen der Künstler mit dem des Patronatsherrn und man vergleiche die Ergebnisse!

Dass die Künstler damals nicht mit dem vollen „Bewusstsein des Richtigen“ an ihre Aufgabe gingen, ist sicher; woher hätten sie denn dieses Bewusstsein herleiten können? Wir wissen ja, dass erst nach den Festspielen und auf Grund ihres erwarteten Erfolges, der „unerlässliche“ mehrjährige Kursus beginnen sollte, welcher die Sänger, Musiker und Dirigenten zur „verständnissvollen Ausführung“ erst befähigt hätte. Woher kommt es nun, dass die Künstler nichtsdestoweniger schon 1876 so Hervorragendes leisteten und dass sie seitdem, trotz des unersetzlichen Verlustes jener Uebungsjahre, ihre Aufgabe immer vollkommener, immer bewusster gelöst haben? Der Grund ist einfach ihr Vertrauen. Sie vertrauten Wagner; in Folge dessen gelang ihnen Alles und führten sie seine Kunst zum Siege. Das erste, ewig denkwürdige Beispiel dieses Vertrauens gaben sie uns im Jahre 1876; sie haben es aber während der vergangenen zwanzig Jahre treu bewährt, ja, es ist im stäten Wachsen begriffen. In ihnen hat sich das Prinzip des grossen Anselm siegreich behauptet: *Fides praecedit intellectum*. Ein schöner Erfolg der Festspiele des Jahres 1896 wäre es, wenn dieses Beispiel endlich auf weitere Kreise des deutschen Volkes bestimmend wirkte.

1877—1881. — Auf die ersten Festspiele folgte ein Interregnum; das kaum begonnene Bayreuther Werk stockte schon. Was der Meister beabsichtigt hatte, ist bekannt, ich habe auch schon oben darauf hingedeutet: einen mehrjährigen Uebungskursus für deutsche Musiker und Bühnenkünstler ins Leben zu rufen, dazu in bestimmten Zwischenräumen Festspiele. Nun hinterliessen aber die Aufführungen des Jahres 1876 einen riesigen Fehlbetrag; das war das Werk der Presse, nicht allein der feindseligen, sondern auch aller jener verwirrten und verwirrenden Berichterstatter nach Art des Kölner Patronatsherrn, welche, anstatt ihre Leser auf die eine grosse, zu Grunde liegende Thatsache hinzuweisen, dass hier ein deutscher Dichter im Verein mit deutschen Künstlern ein eigenartiges deutsches Kunstwerk ins Dasein zu rufen bestrebt war, sich mit allerhand Klügeleien und Kritikastereien abgaben und den Schein der geistigen Ueberlegenheit durch Verrath an ihrem eigenen Herzenserlebniss erwarben. Der zweite und dritte Cyklus waren in Folge dessen 1876 schwach besucht geblieben; die Einnahmen erreichten nicht entfernt die Ausgaben. Das Festspielhaus hatte Richard Wagner erbaut, unter welchen Hindernissen erbaut! Das erste Festspiel hatte er zu Stande gebracht; man denke nur welche Summe von Arbeitskraft und Genie hierzu gehörte! Das hatte Wagner für das deutsche Volk gethan. Als Dank dafür liess ihn jetzt dieses Volk unter einer

solchen Schuldenlast einhergehen, dass der vierundsechzigjährige Meister am Bettlerstabe aus seinem Heim hätte ausziehen müssen, wäre nicht der eine einzige Freund und Gönner, König Ludwig II, ihm hilfreich beigesprungen. Auf Wagners Aufruf an seine Patrone, ihm beizustehen, antwortete überhaupt nur ein einziger Mann, so dass der Meister erkennen musste, „dass seine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen“ (X, 147). Zwar blieb ihm die Ehre, die Kosten seiner ersten Festspiele selber zu bezahlen, so dass er nicht blos, wie ich oben ausführte, sich in die Seelen der Darsteller ver Hundertfachte, sondern ebenfalls die Rolle des Publikums übernahm! aus der königlichen Kasse wurden ihm aber Vorschüsse unter Bedingungen gewährt, welche ihn vor einer Katastrophe bewahrten. Das nähere hierüber findet man in den Biographieen; ich wollte nur den einen Grund darlegen, weswegen die „unentbehrlichen Uebungskurse“ nicht stattfanden: es war eben kein Geld da, sondern nur Schulden. — Wagner war jedoch durchaus nicht der Mann, um vor dem „bleichen Metall“ zu kapituliren; seine Schule hätte er doch zu Stande zu bringen gewusst. Es verhielt sich aber mit den Künstlern genau so wie mit dem Gelde; auch sie waren, wie man in der Mathematik sagt, eine „negative Funktion“. Nur ein einziger Musiker, Anton Seidl, und nur ein einziger Sänger, Ferdinand Jäger, hatten die „Unentbehrlichkeit“ dieses Uebungskurses begriffen. Wie fern auch die besten Leistungen des Jahres 1876 hinter dem von Wagner erträumten „bewussten Richtigen“ zurückgeblieben waren, ahnten eben weder die Künstler noch die Kunstjünger. Die Uebungen unterblieben. — Auch die vom Meister kundgegebene Absicht, seine älteren Werke nach und nach in Bayreuth zur Aufführung zu bringen, fand keinen Widerhall. Das am Ende des Jahres 1877 begründete zweite Patronat, der „Bayreuther Patronatverein“, welcher die Verwirklichung dieser verschiedenen Pläne materiell und moralisch unterstützen sollte, hat keine weitere Thätigkeit entwickelt, als dass er eine Art Opferstock wurde, in welchem sich nach und nach, recht langsam, die Groschen ansammelten. Zwei Namen müssen hier genannt werden: Hans von Bülow mit seiner Spende von Mk. 20,000, und Friedrich Schön mit seiner Spende von Mk. 10,000; das sind Thaten; sonst aber kann man dieses zweite Patronat den „Verein der platonisch Liebenden“ nennen. Ueber 1700 Mitglieder hat er es auch nie gebracht.

Von der „zwangvollen Plage, Müh' ohne Zweck“ weg, möchte ich jetzt die Aufmerksamkeit auf das positive Ergebniss dieser Jahre lenken. Ueber die 1878 gegründeten Bayreuther Blätter will ich in diesem Aufsatz nicht sprechen, weil ich mich streng auf die Festspiele und auf das, was unmittelbar mit diesen zusammenhängt, beschränken muss, die Blätter aber zwar unzertrennlich mit Bayreuth und den Festspielen verknüpft sind, jedoch einem wesentlich anderen Wirkungsgebiet angehören.

Einzig die Mitarbeiterschaft des Meisters selber an ihnen scheint mir hierher zu gehören, und sie bildet gerade das erwähnte „positive Ergebniss“.

Durch den Ausfall der Festspiele und des mehrjährigen Uebungskurses entstand dem Genie unfreiwillige Musse; der Gebrauch, den es von dieser Musse machte, gehört auch in einem gewissen Sinne zur Geschichte der Festspiele. Gerade in solchen Fällen sind nun die Wege der Vorsehung wunderbar; nirgends tritt jene von Schopenhauer meisterlich besprochene „anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen“ so deutlich hervor, wie wenn die „Absichten“, die Pläne des Einzelnen scheinbar vereitelt werden, und es sich dann herausstellt, dass er in Wahrheit seine Bestimmung noch vollkommener erfüllt hat, als wenn ihm keine Hindernisse in den Weg gelegt worden wären. Die Flucht aus Dresden, 1849, und die Verbannung z. B. schienen Wagners Laufbahn zu zerschmettern: jetzt aber, wenn wir zurückblicken, bleibt es einfach unerdenklich, wie er ohne jene gewaltsame Entfernung von der Bühne jemals sich bis zu der Höhe eines Ring des Nibelungen hätte hinaufschwingen können! Als später Wagner, 1865, aus München vertrieben worden war, frohlockte die gesamte Presse, sein „ideales Volkstheater“ sei nunmehr auf ewig vereitelt: im Gegentheil, indem der Meister, seinem königlichen Gönner zu Lieb, eines seiner von Anfang an aufgestellten Grundprinzipien preisgegeben, und seine Festspielbühne in einer grossen Residenzstadt, anstatt in einem abgelegenen Provinzwinkel zu errichten sich angeschickt hatte, war er im Begriff gewesen, selber ein sicheres Fundament seines idealen Vorhabens aufzugeben; der Unverstand der Münchener war es, welcher die „ideale Volksbühne“ rein und ideal, wie der Meister sie sich geträumt hatte, erhielt! Wie in jenen Fällen, so auch jetzt. Weder von dem methodischen Unterricht des greisen Künstlers, noch von seinen Festspielen, wollten die Menschen etwas wissen: die Blinden dienten jedoch hierin nur einer allwissenden Vorsehung; denn es gab Hände, fähig — nicht, natürlich, den Unersetzlichen zu ersetzen, aber doch — sein künstlerisches Erbe anzutreten, und das, was er gewollt hatte, allen Augen zu offenbaren; keine Hände gab es dagegen, um jene Reihe von Schriften zu verfassen, welche von Anfang 1878 bis Ende 1881, also bis zu dem Beginn der Vorbereitungen für die Aufführung des Parsifal reichen, — jene Schriften, die mit der Frage „Was ist deutsch?“ anheben, um in der letzten, allumfassenden Antwort auszuklingen: Heldenthum — und — Christenthum. Versuchen wir es, uns vorzustellen, wir wären dieser Erbschaft beraubt; setzen wir den ungeheuren Fall, jene tausend begeisterten Patronatsherren hätten logisch-helle Köpfe und warm-schlagende Herzen besessen! Wer den zehnten Band der Gesammelten Schriften kennt, wird bei dem blossen Gedanken erschrecken. Mitten im praktischen Kunstwirken hat der Meister niemals geschriftstellt; die Reihe „Religion und Kunst“, der Brief über die Vivisektion, und auch die kostbare kleine Reihe, welche in der Ab-

handlung „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama“ gipfelt, wären also nicht entstanden! Diese Schriften sind aber alle in Wagners Lebenswerk durchaus unentbehrlich. Zwar kann man nicht behaupten, diese Erbschaft sei schon angetreten worden; gerade sie hat aber Zeit. Diese Gruppe von Schriften ist unter allen die spezifisch und ausschliesslich deutsche. Nun reift die Erkenntniss von der künstlerischen Bedeutung Wagners gerade in Deutschland unverhältnissmässig langsamer heran, als in den benachbarten Kulturstaaten, und ohne die Kunst Wagners als ein Erlebniss im Herzen zu tragen, kann man diese letzten Schriften unmöglich nach ihrem Werthe schätzen; wir dürfen jedoch zuversichtlich hoffen, dass diese Erkenntniss sich Bahn brechen wird, dafür ist ja die eigene Erfahrung die beste Gewähr. Und erst nach sehr langer Zeit, wenn die Menschen nicht blos auf diese Schriften, wie auf akademische, theoretische Erörterungen, sondern auf lebendige Thaten und Gebilde, die aus den Anregungen, welche diese Schriften enthielten, entsprossen sind, werden zurückblicken können, erst dann wird man gewahr werden, was diese Jahre 1877—1881, die grosse Null in der Geschichte der Bayreuther Festspiele, zu bedeuten hatten.

1882 (*Parsifal*). — Endlich war der Opferstock angefüllt; zwar nicht so, dass die ursprüngliche Absicht einer Schule zur Ausführung und der ursprüngliche Grundsatz des „unter uns“ zur Anwendung hätte kommen können, aber doch so, dass *Parsifal* inscenirt und die zweiten Festspiele angekündigt werden durften. Jener vom Patronat angesammelte Fonds bildet auch die Grundlage des „Festspielfonds“, der dem idealen Unternehmen bis heute als unentbehrliches finanzielles Rückgrat gedient hat. Freilich ist es jenem Fonds ähnlich wie dem heiligen Säbel des Sultans ergangen, der zwar noch immer der selbe ist, den Mohammed in der Schlacht bei Bedr geschwungen, nur dass inzwischen schon etliche Male der Griff und etliche andere Male die Klinge erneuert werden musste. Trotzdem bleibt jenem (zweiten) Patronatverein in der Geschichte der Festspiele das Verdienst, oder sagen wir lieber die Bedeutung, welche der Meister selber in folgenden Worten genau bestimmt: „Dem bisherigen Patronatverein habe ich demnach, praktisch aufgefasst, die Beschaffung der Mittel für den Angriff einer Unternehmung zu verdanken, auf welche ich, in der Annahme einer weiteren Betheiligung des grösseren Publikums, gefahrlos mich einlassen konnte“ (Brief an Hans von Wolzogen vom 13. März 1882). Ein charakteristisches und für die Geschichte der Festspiele höchst folgenschweres Moment ist aber, dass der Meister nunmehr das Joch des Patronats endgültig abschüttelte. Im Laufe zehn langer Jahre, 1872—1882, hatten sich diese Versuche, die Freunde zu einer „mitschöpferischen That“ zu verbinden, als fruchtlos erwiesen; in Vergleich zu dem Erstrebten und einzig Zweckentsprechenden war das Ergebniss so

lächerlich gering, der Grad des Verständnisses und der Aufopferungsfähigkeit ein so minimaler, dass auf dieser Grundlage nicht mehr weiter gebaut werden durfte. Wagner „betrat nun nothgedrungen den Weg der vollkommenen Oeffentlichkeit“ (a. a. O., X, 366).

Ich sagte, dieser Vorgang sei ein folgenschwerer; es ist auch durchaus nothwendig, dass jeder, der zu Bayreuth gehört, sich eine ganz klare Vorstellung von seiner Tragweite mache. Denn durch diese Freigabe an das grosse, zahlende Publikum entstanden für uns, die wir uns doch gern als „mitschöpferische Freunde“ bethätigen möchten, neue Pflichten; dass wir sie begriffen und erfüllt hätten, kann leider, trotzdem der Meister selber sie uns so klar wies, nicht behauptet werden. Auch hier dürfte die Unklarheit der Begriffe die Schuld tragen, und darum muss ich bei diesem Gegenstand einen Augenblick verweilen.

Von dem allerersten Auftauchen der eigentlichen Festspielidee an, etwa im Jahre 1851, begegnen wir in allen Aeusserungen Wagners dem unerschütterlich feststehenden Grundsatz, dass bei diesen Festen keiner für Geld Eintritt erlangen solle. Das nöthige Geld dachte sich der Meister entweder von einzelnen Gönnern oder durch eine von zahlreichen Freunden ins Leben gerufene Organisation herbeigeschafft; die Aufführungen sollten dann nur für diese Freunde und für ein geladenes Publikum stattfinden, wobei in erster Reihe die unvermögenden Künstler und die akademische Jugend zu berücksichtigen sein würde; Geld sollte weder von den Besuchern der Festspiele bezahlt, noch von irgend einem Mitglied der künstlerischen Genossenschaft verdient werden. Natürlich wurde diese Idee sofort als „utopisch“ gebrandmarkt; sie ist aber eine beredte Antwort auf die Frage „was ist deutsch?“, wie diese Frage sich auf bühnenkünstlerischem Gebiete stellt, und ist nur darum utopisch, weil jede ganz ehrliche, rückhaltlose Beantwortung dieser Frage bei der heutigen Gestaltung des öffentlichen Lebens zu Utopieen führt. Wie zähe Wagner an dem Prinzip festhielt, haben wir gesehen; selbst die Erfahrung des Jahres 1876, dass er „gar keine Patrone gehabt hatte“, raubte ihm noch nicht alle Hoffnung. Jetzt war aber kein Zweifel mehr möglich. Hätten 1882, nach den zwei Gratis-Aufführungen für die Patrone, nicht noch vierzehn für das zahlende Publikum stattgefunden, so wäre der Fonds aufgebraucht und alles wieder von vorne anzufangen gewesen; im besten Falle hätten wir etwa im Jahre 1890 ein drittes Festspiel erleben können! Nur durch das Preisgeben an das zahlende Publikum, also an die Oeffentlichkeit, ist Bayreuth gerettet worden; nur hierdurch ist uns die Hoffnung geweckt worden, dass vielleicht doch einmal die ursprüngliche Idee mit Aussicht auf Erfolg wieder aufgenommen werden können, indem, gerade durch die Festspiele, der Kreis der Freunde immer mehr anwächst. — Gegen den Vorwurf, von seinen Prinzipien abgewichen zu sein, muss ich aber den Meister energisch in Schutz nehmen. Von den Forderungen, die er seit dem Jahre 1851 an

seine ideale Bühne stellte, hat er allerdings nach und nach manche aufgeben müssen, immer aber nur solche, welche auf der idealen Gesinnung und der Opferwilligkeit Anderer fussten; er selber ist nicht um die Breite eines Haares von seinem geraden und lauterem Wege abgewichen. Als dem Meister 1874 aus verschiedenen Hauptstädten Anträge kamen, die Festspiele dort, anstatt in Bayreuth, zu begründen und ihm selber hohe pekuniäre Vortheile theils sofort zugesagt, theils in Aussicht gestellt wurden, da hätte er hierin die Sicherung der Festspiele in einem Augenblick, wo gerade alles verloren schien*), erblicken können; er musste solche Vorschläge aber abweisen; denn Geldgewinn wäre die Absicht dieser Unternehmungen gewesen, und durch Geld wäre seine eigene künstlerische Wirksamkeit entlohnt worden; gerade diese beiden Endpunkte (der Zweck der Festspiele und die Rücksicht auf den eigenen Vortheil), und nur diese, lagen nun im Bereiche von Wagners eigenem Willenskreise, hier war es also an ihm, das hohe Ideal rein zu erhalten oder nicht. Er entschied für das erstere, und hieran hat das Freigeben der Festspiele an das zahlende Publikum, vom Jahre 1882 angefangen, nicht das Geringste geändert. In Bayreuth wurde freilich fortan gegen Geld gespielt, nicht aber für Geld. Wenn mir der hier gewiss passende Hinweis auf den Nibelungenring gestattet ist: das Gold wurde dadurch vom Fluche gereinigt, dass es in den Dienst einer durchaus selbstlosen, idealen Sache gestellt wurde. Sobald die Einnahmen die Ausgaben übertrafen, diente der also angewachsene Grundstock zur Inangriffnahme neuer Aufgaben. Dem Meister selber, und, nach ihm, seinen Stellvertretern, sind durch die Festspiele, ausser der unbeschreiblichen Mühewaltung, einzig grosse pekuniäre Opfer erwachsen. Nur das Verhältniss des Publikums zu Bayreuth wurde ein anderes, als Wagner es geträumt und ersehnt hatte; freiwillig hat aber dieses Publikum die Mittel niemals hergeben wollen, die nunmehr reichlich flossen, sobald nicht an das Herz, sondern direkt an den Geldbeutel appellirt wurde. Bei Wagner war es und blieb es immer ein reines, selbstloses, schrankenloses Geben; das Publikum dagegen hat für kein anderes Prinzip als das „*do ut des*“ Verständniss gezeigt. Diesen Punkt, das Verhalten des Meisters betreffend, hoffe ich hiermit klar gestellt zu haben. Damit ist die Sache aber noch nicht erschöpft.

Als der Meister die Festspiele an das zahlende Publikum freigab, that er einen nothwendigen, oder, wie er selber sagt, „nothgedrungenen“ Schritt; er rettete sie vor dem Untergang. Hier wie überall hat die Folge den glänzenden Beweis für die untrügliche Sicherheit seines Urtheils erbracht. Zu gleicher Zeit wies er seine Freunde auf eine neue Aufgabe hin: seine bisherigen „Patrone“ sollten nicht etwa das Band eines gemeinsamen, thätigen Wirkens im Dienste Bayreuths zerreißen und sich in das grosse ununter-

*) Vergl. Karl Heckel, a. a. O., S. 34 und 38.

schiedliche Zahlpublikum auflösen, sondern ebenso wie er, Wagner, zur Besiegung misslicher Zeitverhältnisse, der praktischen Lenkung seines hohen Vorhabens eine neue Orientirung gegeben hatte, ohne dabei auch nur ein Jota seiner Ideale zum Opfer zu bringen, ebenso sollten die „mitschöpferischen Freunde“ die selbe Aufgabe wie früher sich vor Augen halten, sie aber an einem anderen Ende angreifen. Die Freunde sollten nunmehr nicht „Patron des Kunstwerkes“ sondern „Patron des Publikums“ sein! „Es stellt sich mir als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigen Falls die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes, Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. (Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms, vom 16. Juni 1882, X, 377.) Man wird unschwer einsehen, dass, was Wagner von seinen Freunden verlangt, die unerlässliche Ergänzung dessen ist, was er für sein eigenes Theil beschliesst und ausführt. Indem er sich in ein unmittelbares (in einem gewissen Sinne abhängiges) Verhältniss zum grossen, ausserhalb seiner Sache stehenden Publikum begibt, tritt Wagner zugleich in einen offenen Kampf gegen dieses Publikum, dem er lauter Dinge zumuthet, die es sonst nicht gewohnt ist, und ausserhalb Bayreuths weder will noch mag: die Kraft seines Genies ist sein Schwert, die Reinheit seiner Absicht sein Schild. In diesem Kampfe können nun die Freunde eine entscheidende Rolle spielen. Wagner selber kann nicht mehr wählen; früher war sein Lösungswort: „keiner hat für Geld Zutritt“; jetzt, nachdem die vollkommene Ohnmacht der Freunde, einem so grossen Vorhaben zu genügen, erwiesen war, jetzt musste es heissen: „jeder hat für Geld Zutritt“; das erforderte schon die ritterliche Ehre. Die Freunde dagegen konnten auf die Zusammensetzung dieses Publikums in entscheidender Weise einwirken, und gerade darin hatten sie „ihre erste und allerwichtigste Aufgabe“ zu erblicken. Aus dem Gesagten ergibt sich auch ohne weiteres, dass, wie Wagner (a. a. O.) weiter ausführt: „eine solche Organisation ganz selbständig, als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum, somit ohne alle eigentliche Berührung mit der Thätigkeit des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele in das Leben treten musste.“ — Diese vom Meister gewünschte Organisation trat aber bisher nicht ins Leben! Immer war der Meister, nicht nur seiner Zeit, sondern auch seinen Freunden, mit seinen Gedanken um Jahrzehnte voraus. Auch der Gedanke von dem „Patronat des Publikums“ wird sich einst verwirklichen, wenn überhaupt die „Wagnerianer“ als „Patrone“ in der Zukunft eine Bedeutung haben wollen. — Ich will nur gleich durch ein Beispiel darauf hinweisen, was inzwischen schon hätte erreicht werden können, wenn wir dem Winke des Meisters alsbald gefolgt wären. Durch praktische Beispiele tritt uns auch die Absicht Wagners deutlicher vor Augen. — Der im Jahre 1883 be-

gründete A. R. W.-V. hat lange Zeit hindurch über 8000 Mitglieder gezählt; nehme ich also 5000 als die durchschnittliche Mitgliederzahl an, so ist das gewiss nicht zu hoch gerechnet; von 1883 bis heute sind vierzehn Vereinsjahre: hätte nun während dieser Zeit jedes Mitglied den Jahresbeitrag von 4 Mark nicht als eine Spekulation auf Begünstigungen und als eine Einzahlung auf eine durch das Loos womöglich zu gewinnende Eintrittskarte, sondern als einen auch von dem Aermsten zu erschwingenden Beitrag zur Lösung der von Wagner selber als „erste und allerwichtigste“ bezeichneten Aufgabe betrachtet, — setzen wir den Fall, die Mitglieder hätten dies einzig aus Pietät gegen des Meisters Wunsch und aus Dankbarkeit gethan — so hätte der Stipendienfonds bis zur Stunde eine Summe von weit über eine Viertel Million Mark zu vertheilen gehabt! Viel ist auch das freilich nicht, aber Etwas hätte sich damit machen lassen. Ein zweites Beispiel lässt uns den Abstand zwischen dem, was hätte sein können, und dem, was war und ist, noch schlagender gewahr werden. Nur ein einziger Mann hat regelmässig alle Jahre dem Stipendienfonds eine Spende zukommen lassen. Dieser Mann ist ein Franzose, Monsieur Alfred Bovet. Seit 1883 ist nun Bayreuth wohl von weit über hunderttausend Festspielgästen besucht worden; es liegt in der Natur der Sache, dass die relativ Wohlhabenden vorwiegend vertreten waren. Wenn nun aus dieser grossen Zahl nur ein Tausend jene „grosse und bedeutungsvolle Wirksamkeit,“ die Wagner dem Publikum zuwies, in ihrer Grösse und Bedeutung empfunden und gewürdigt, und ihr eine geringe jährliche Spende von 100 Mark nach dem Beispiel des wackeren Franzosen bestimmt hätten, so wären in jedem Festspieljahr 100,000 bis 200,000 Mark zu Gunsten „der Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen“, und damit wirklich „Niemanden Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschliesse,“ zur Vertheilung gekommen! Ein solcher Fonds, zielbewusst verwaltet, hätte eine wirkliche Macht bedeutet, und an Stelle des heutigen einseitigen Erfolges der Bayreuther Festspiele, würden auch wir, die Freunde, mit Stolz auf die Vollbringung jener „anderen, der seinigen entgegenkommenden That,“ die der Meister so oft herbeisehnte, zurückblicken können. Viele Tausende von Studirenden, von Lehrern und in allen Ländern zerstreuter deutscher Künstler hätten in ihrem empfänglichsten Alter den bestimmenden Eindruck eines Bayreuther Erlebnisses empfangen! Die Früchte einer solchen Thätigkeit reifen langsam; sie würden aber jetzt schon, 1896, im ganzen Lande und darüber hinaus eine frisch aufkeimende unwiderstehliche Macht bedeuten. Während so das Wenige, was geschah,*) und was natürlich ebenfalls Früchte trug, in der Ohnmacht der Vereinzelung nur genügt, um uns

*) Im Jahre 1884 z. B. wurde eine ganze Aufführung für Stipendiaten aufgekauft; dieses schöne Beispiel blieb aber ohne Nachahmung.

zu zeigen, was hätte sein können — — — wenn wir gewollt hätten. „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt!“ — so hatte der Meister 1876 gesprochen, so müsste er heute wieder sprechen. Und die Ursache ist immer die selbe: im Kopfe mangelnde Klarheit, in der Brust matter Herzschlag. Wir sind nur relativ über den Kölner Patronatsherrn hinausgekommen, nicht qualitativ.

Hiermit hoffe ich die Bedeutung des gewichtigen Schrittes des Jahres 1882, nämlich die Freigabe der Festspiele an das zahlende Publikum, klar gemacht zu haben. Wegen der weitreichenden Folgen dieses Schrittes war es nöthig bei dieser Betrachtung mit einiger Ausführlichkeit zu verweilen. Auch hier hat die Gegenwart von der Vergangenheit viel zu lernen, will sie mit einem klaren „Bewusstsein des Richtigen“ und mit frischem Muth an die Gestaltung der Zukunft schreiten.

Von der künstlerischen That des Jahres 1882 zu berichten wäre eine Vermessenheit. Was zu sagen war, hat der Meister selber in seinem Bericht über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“ (Bd. X, 381 ff.) gesagt. Höchstens möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Betonung jenes zu erstrebenden und „sorglich zu pflegenden“ Bewusstseins vom Richtigen lenken, welcher wir in der genannten Schrift begegnen; man ersieht daraus, was die Festspiele vom Jahre 1882 charakterisirte und sie von denen des Jahres 1876 unterschied. Im Jahre 1876 galt es die Festspiele überhaupt ins Dasein zu rufen, ihre Möglichkeit darzuthun. Wagner bekannte aber ganz rückhaltlos: „Noch sind wir erst in der Ausbildung des neuen Styles begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beseitigen, und Unvollkommenheiten, wie sie einer so jungen und dabei so ungemein komplizirten Unternehmung nothwendig anhaften mussten, auszugleichen“ (Brief vom 1. Januar 1877, X, 19). Man vergleiche den „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ mit dem vorerwähnten Aufsatz über die Parsifalaufführungen, und man wird die Verschiedenheit der Stimmungen sofort gewahr werden. Die erstere Schrift schloss mit einem Hinweis auf den Zauber, der Alle umfassen gehalten hatte, und bezeichnete als die nächste Nothwendigkeit die Frage, „wie dieser Zauber festzuhalten sei?“ Die hier nicht ausgesprochene Antwort lautet: durch bewusste Ausbildung des neuen Stiles. Die zweite Schrift bezeugt es, und sie zeigt uns den Meister im Jahre 1882 von dieser Aufgabe ganz erfüllt. Nach des Meisters ausdrücklicher Bestimmung sollten die Aufführungen des Parsifal die unterbliebene „Schule“ ersetzen, sie sollten das „Wissen“ begründen und somit die Grundlage abgeben, „aus welcher dann erst auch die älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten“ (X, 368). Dass sie die Grundlage zu diesem „sorglich gepflegten Bewusstsein vom Richtigen“ legten, ist die geschichtliche Bedeutung der Festspiele des Jahres 1882.

1883 (*Parsifal*). — An den Festspielen dieses Jahres ist vor Allem die Treue der Künstler zu rühmen. Man nahm allgemein an, mit dem Tod des Meisters sei auch den Festspielen der Lebensnerv abgeschnitten; die Künstler thaten, was an ihnen lag, um die Welt vom Gegentheil zu überzeugen; durch diese moralische That rechtfertigten sie das unbegrenzte Vertrauen, welches der Heimgegangene in sie gesetzt hatte. Im Uebrigen ist es nicht zu verwundern, wenn die „führerlose Ritterschaft“ keine Zunahme jenes nöthigen „Bewusstseins vom Richtigen“ aufwies. Scaria, der vortreffliche Mensch und grosse Sänger, hatte die Regie übernommen; das war muthig und schön von ihm; es hätte auch für die Verhältnisse gerade jenes Jahres kein geeigneterer Mann gefunden werden können, galt es doch vor allem durch Kraft und Jovialität und durch ein einigermaassen ungestümes Selbstvertrauen die Künstler vor dem sie umgebenden, ansteckenden Kleinmuth zu bewahren. Gerade hierzu eignete sich nun Scaria wie kein zweiter. In einem kritischen Augenblick hat er der Sache Bayreuths in selbstloser Weise einen wesentlichen Dienst geleistet; darum verdient sein Name ein ehrendes Angedenken. Schon im folgenden Jahre ward er dann von einem jener Männer abgelöst, dessen Persönlichkeit nicht so wie Jener zündend auf die Umgebung wirkt, der aber das vom Meister geforderte „Bewusstsein vom Richtigen“ in hohem Maasse besass, zugleich mit der hiervon gar nicht zu trennenden selbstlosen Unterordnung unter dem Willen des souverän gestaltenden Genies; ich meine Herrn Anton Fuchs. An der damit wieder aufgenommenen, vom Meister vorgezeichneten allmählichen „Ausbildung des neuen Stiles“ wäre ja ohnehin in dem Trauerjahre 1883 gar nicht zu denken gewesen. —

Wie weit damals der Kleinmuth ging, der Mangel an Glauben und, vor allem, das gänzliche Unverständniss für den Gedanken, aus dem Bayreuth entstanden war, das kann sich eine jüngere Generation schwer vorstellen. Es genüge die Thatsache zu erwähnen, dass aus dem Meister nahestehenden Kreisen der Vorschlag, die Festspiele nach München zu verpflanzen, allen Ernstes und dringend hervorging; das Fortbestehen der Aufführungen in Bayreuth dünkte unmöglich! Mit den Festspielen des Jahres 1883 begann überhaupt eine schwere Zeit für Bayreuth; erst als wieder der bestimmende Einfluss einer überragenden Persönlichkeit überall neues Leben hervorrief, trat eine entschiedene Wendung ein. Das begann aber erst 1886 und drang erst 1888 siegreich durch. Materiell und moralisch war diese Periode, 1883—1888, die der Ebbe.

1884 (*Parsifal*). — Jedes Festspiel hat eine besondere, individuelle, nicht wiederkehrende Physiognomie aufgewiesen; es fällt mir schwer, die eigenartige Stimmung dieses Jahres zu schildern; doch will ich es versuchen.

Genau so wie im Jahre 1883 waren nur die ersten und die letzten Aufführungen gut besucht; bei den anderen stand die hintere Hälfte, oder mindestens das Drittel des Festspielhauses fast ganz leer. Mein Lieblingsplatz war auf der letzten Reihe, in der Mitte, und so gewohnt war ich in vollkommener Einsamkeit dieses Revier zu beherrschen, dass die Nähe anderer Menschen bei den besuchteren Vorstellungen mich geradezu unangenehm berührte. Unten, ganz vorn, war immer alles dicht besetzt; je weiter aber die fächerartig sich ausdehnenden Reihen, um so leerer waren sie; die Seiten namentlich blieben ganz unbesetzt. Mitten in einem Akt huschte manchmal ein schwarzer Schatten über das Bühnenbild: Jemand, der sich von einem Ende der Reihe auf die andere begab, abwechslungshalber! Sehr charakteristisch war auch damals das nicht selten sich wiederholende Geräusch eines durch Unachtsamkeit plötzlich heruntergeklappten leeren Sessels; oft hat man gesagt, Beethoven und Wagner hätten es verstanden, das Schweigen zum Tönen zu bringen; dieses mitten in der Gralstempelszene oder im Charfreitagzauber laut durch das ganze Haus wiederhallende Gepolter wirkte wie die laut erklingende Leere. Da unten auf der Bühne trat ein herrliches, unvergleichliches Bühnenspiel in die Erscheinung; die ganze Welt hatte ihm nichts an die Seite zu stellen; die Vollendung der Darstellung „löste die Wirklichkeit in den Wahn auf“ (VIII, 37); der Zuschauer vergass die Umgebung — — — — plötzlich wurde man von jenem Schall wie von einer Ohrfeige aus der Verzückung aufgescheucht: rings herum alles leer, nur hier und dort eine Gestalt, und unten, in dem matten Schein des wiedergespiegelten Bühnenlichtes, drei- oder vierhundert Köpfe. Für das deutsche Volk, für die ganze Welt existierte Bayreuth noch so gut wie gar nicht. Mir gingen dabei immer die Worte vom Weihnachtstag 1879 durch den Kopf: „Ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist!“ Ich glaube wirklich, diese vermaledeiten leeren Klapperstühle haben Etlichen unter uns manchmal Thränen entlockt.*)

Die Künstler aber auf der Bühne schienen sich um das Publikum ganz und gar nicht zu kümmern. Die Aufführungen des Parsifal waren ohne Frage damals nicht entfernt so vollkommen wie heute; dennoch war ihr Eindruck ein gewaltiger. Im Jahre 1883 war es uns allen — Künstlern

*) In Hinblick auf den spärlichen Besuch dieser Festspiele verdient die Organisation eines Extrazuges von Seiten des thätigen Wiener Akad. Wagnervereins umsomehr anerkennende Erwähnung, da hierdurch im Jahre 1884 gegen 350 Festspielbesucher aus der österreichischen Hauptstadt und Umgebung nach Bayreuth geführt wurden. Diese Züge wurden in den folgenden Jahren (bis 1891) wiederholt, und haben gewiss viel Gutes gewirkt, indem sie gerade viele Lehrer und Künstler nach Bayreuth brachten, die sonst diese Reise niemals hätten unternehmen können. Ausser vom nahen Nürnberg sind aus anderen deutschen Städten derartige Extrazüge trotz manigfacher Bemühungen nicht zu Stande zu bringen gewesen, die doch in „ähnlichen Fällen“, z. B. bei Turner- und Schützenfesten, den nothgedrungen sparsamen deutschen Bürgern die Festfahrt schon oft erleichtern halfen.

und Zuschauern — schwer gewesen, den objektiven, reinkünstlerischen Eindruck von der überwältigenden Herzensempfindung zu trennen; jede Aufführung hatte die Bedeutung eines Requiems gehabt; und kam es auch ein oder das andere Mal vor, dass der herrliche Schlusschor „umschmiss“ (wie die Musiker pittoresk sich ausdrücken), seine Wirkung hat er dennoch nie versagt. Im Jahre 1884 war nun jenes Ekstatische, Krampfhaftes, welches im vorhergehenden Jahre, zugleich als Reaktion gegen die Kleinmüthigkeit der Umgebung, sehr am Platze gewesen war, nicht mehr oder doch kaum mehr vorhanden. Nach dem heftigen Hin- und Herschweben zwischen Hoffnungslosigkeit und Ueberschwenglichkeit trat jetzt das sichtbare Bestreben ein, sich zu fassen, gewissermaassen „wieder von vorne“ zu beginnen. Ich entsinne mich, den furchtbaren Ernst dieses Jahres bisweilen fast wie einen Druck empfunden zu haben; es war, als hörte man eine Stimme sagen: „Kinder! jetzt heisst's nicht mehr schwärmen, sondern arbeiten! Die kindliche Freude an der Kunst, die Siegfried-Unschuld, sie blüht denen nicht mehr, die den Meister erlebt haben; durch den Schmerz sind sie aber jetzt gereift, zu grossen, schweren Aufgaben gereift; das Erbe des Meisters müssen sie nunmehr mit Bewusstsein antreten, damit ein künftiges Geschlecht sich daran bilde und freue.“ asD war entschieden der Geist, der 1884 unter den Künstlern herrschte, der sich von der Bühne aus mit der zwingenden Gewalt solcher unausgesprochenen Stimmungen über uns ergoss, und der häufig zu sehr tiefen, unvergesslichen Wirkungen führte. Namentlich der dritte Akt ist uns gewiss Allen aus diesem Jahre noch deutlich rememberlich, zum Theil wohl auch, weil wir Scaria hier zum letzten Male sahen.

Ich erwähnte schon früher, dass in diesem Jahre der schon als vortrefflicher Klingsor und Amfortas bewährte Anton Fuchs die Regie übernahm. Mancher meint wohl, einer solchen Personalfrage käme keine besondere Bedeutung zu; ich bin auch weit entfernt, die Bescheidenheit dieses hoffentlich noch viele Jahre unter uns wirkenden Künstlers und die historische Wahrheit durch ein ungehörliches Hervorheben seiner Verdienste verletzen zu wollen; mir handelt es sich überhaupt nicht um die Person, sondern um die Sache, um das Prinzip. Und ich finde den Eintritt gerade eines solchen Mannes in die Regie, wie auch z. B. die bald darauf erfolgte Uebernahme der „musikalischen Regie“ (wenn ich mich so ausdrücken darf) durch Julius Kniese, höchst bezeichnend; gerade in solchen Dingen liegt ein Programm. Wer hat das ausgesprochenste „Bewusstsein vom Richtigen“ bei der mühsamen Ausbildung eines neuen deutschen Stiles? wer wird mit eiserner, unerbittlicher Konsequenz das immer neu hervorsprossende wälsche Unkraut der Oper schonungslos ausstampfen? wem wird es genügen, selbstlos zu dienen, fraglos sich zu unterordnen? wo gibt es noch auf der weiten Welt einen Regisseur, der nicht erfindet, sondern ausführt, einen musikalischen Dirigenten, der nicht „genial“, sondern

gewissenhaft ist? Derartige Fragen scheint sich die Leitung der Festspiele gestellt zu haben, und die Antwort, welche in der Betrauung solcher Männer wie Fuchs und Kniese mit den anstrengendsten und verantwortungsvollsten Posten liegt, bedeutet, wie ich sagte, ein ganzes Aktionsprogramm. Bei der Besetzung der Hauptrollen und der Leitung des Orchesters muss doch offenbar vor allem die künstlerische Gewalt der Persönlichkeit entscheiden; von einer freien Wahl kann da nur wenig die Rede sein: die Hans Richter und die Felix Mottl laufen ebensowenig zu Dutzenden herum wie die Rosa Sucher und die Friedrichs; Gesinnung, Bewusstsein vom Richtigen u. s. w. kommen hier kaum in Betracht; schöpferische Kräfte nimmt man, wo man sie findet, und zwingt sie in den Dienst der guten Sache, so gut es gehen will. Der verdiente Ruhm und die begeisterte Dankbarkeit von Tausenden wird diesen Berühmtheiten zu Theil. Wir aber wollen in einer Geschichte der Bayreuther Festspiele auch Derjenigen gedenken, die von vornherein, wie die Brahmanen, „auf einen Genuss des Lohnes ihrer Bemühungen, hier und im Jenseits, verzichteten“, und die in stiller, unbemerkter, rastloser Thätigkeit, und mit klarem „Bewusstsein des Richtigen“, Richard Wagners deutschem Kunstideal dienten.

In diesem Jahre 1884 bemerken wir also auf der Bühne den Beginn einer ernsten Sammlung; genau dort wo der Meister es angegeben hatte — nämlich bei der „sorglichen Pflege des Bewusstseins vom Richtigen“ — wurde der Hebel angelegt, und ganz im Stillen eine Arbeit begonnen, deren Erfolge schon die nächstfolgenden Festspiele aufwiesen, um dann von einem Triumph deutscher Kunst zum anderen in schneller Folge zu führen.

1886 (*Parsifal, Tristan*). — Unter uns näheren Anhängern gilt es als ein Gesetz der Pietät, den Namen derjenigen Persönlichkeit, welche von nun an nicht mehr ihre halbe, sondern ihre ganze ungetheilte Kraft in den Dienst der Festspiele stellte, öffentlich nicht auszusprechen. Die Gründe hierfür liegen im Herzen, im Gemüth, und lassen keine Diskussion zu; ich wäre der letzte, der eine solche Pflicht der Erfurcht verletzen möchte. Ja, ich für mein Theil hätte nichts dagegen einzuwenden, wenn wir bei einer Geschichte von Bayreuth überhaupt gar keine Namen nennen würden; denn jede Leistung dort war um so vollkommener, je mehr der Betreffende es verstand, in den Willen des Genies aufzugehen und dessen Vorschriften genau zu erfüllen. Und da nun in diesem Falle gerade jenes Aufgehen in den Willen des schöpferischen Genies in einer so unvergleichlichen Weise geschieht, wie dies nur den Zuhöchstbegabten möglich sein kann, so bedeutet hier das Schweigen (die Nichtnennung) die höchste denkbare Ehrung. — Nur das darf natürlich nicht ungesagt bleiben, dass der plötzliche grosse Aufschwung, den die Festspiele jetzt nahmen, in aller erster Reihe dem Umstand zu verdanken ist, dass eine Intelligenz, in welcher der Wille des künstlerischen Schöpfers wie in keiner zweiten auf der ganzen Welt sich

widerspiegelte, von nun an überall anordnend und gestaltend eingriff. — Ich werde hierauf nicht mehr zurückkommen.

Eine grosse That, ein kühnes Wagniss zeichnete dieses Jahr aus: trotz des verhältnissmässig spärlichen Besuches der Jahre 1883 und 1884, trotz der Gleichgültigkeit, welche die gesammte deutsche „Oeffentlichkeit“ dem abseits liegenden Bayreuth bezeugte, wurde ein neues Werk inscenirt, Tristan und Isolde. Das war pekuniär und künstlerisch ein grosses Wagniss. Pekuniär, denn selbst zu des Meisters Lebzeiten hatten Der Ring des Nibelungen und Parsifal hauptsächlich als sonst unaufgeführte Neuheiten ihre (nicht sehr grosse) Anziehungskraft bewährt, zu einem älteren Werke hätte kein Mensch früher die Reise nach Bayreuth angetreten; künstlerisch, weil Tristan in allen grossen Städten schon lange (in München sogar seit zwanzig Jahren) aufgeführt wurde; es galt also zu zeigen, dass Bayreuth etwas anderes wollte und etwas anderes konnte als selbst die reichst dotirte Hofbühne.

Der Bayreuther „Tristan“ ist inzwischen weltberühmt geworden; ich brauche ihn nicht zu loben; bei den Wiederholungen in den Jahren 1889, 1892 war das Haus immer überfüllt, und in den Jahren, wo „Tristan“ ausblieb, erhielt die Festspielleitung Briefe, die flehentlich um die Aufnahme gerade dieses Werkes in das Programm baten. Wer aber jenen ersten Aufführungen des Jahres 1886 beigewohnt hat, weiss, wie gross das Wagniss war! Wir standen damals noch ganz in jener Periode der tiefen Ebbe und des kläglichen Kleinmuthes. Zwar war Parsifal im Jahre 1886 schon ganz bedeutend besser besucht; nicht nur am Anfang und am Ende, auch in der Zwischenzeit sah man jetzt ziemlich volle Häuser. Ich glaube aber wirklich, viele Leute kamen nur deswegen, weil sie glaubten, es ginge mit Bayreuth zu Ende, es würde sich selbst mit Tristan und Isolde den Garaus machen, und da wollten sie noch schnell profitieren. Denn wie gross das Vertrauen zu Bayreuth war, beweist am besten die Thatsache, dass die Aufführungen des Tristan fast leer blieben!

Dagegen machte sich in einem Theil des Publikums eine Regung bemerkbar, die sich auch sofort in eine That umsetzte. Während der Jahre 1883, 1884 und 1886 haben, wie ich schon andeutete, die Einnahmen die Kosten nicht erreicht; dazu kamen noch bedeutende Auslagen für die Instandhaltung des Festspielhauses, für die Einführung der elektrischen Beleuchtung u. s. w. Der sog. Festspielfonds wurde nur durch die Opfer Einzelner vor dem Abbröckeln bewahrt. Im Jahre 1886 ergriffen nun einige bewährte Freunde die Initiative zu einer energischen Hilfe, in dem ganz richtigen Gefühl, dass was Noth thäte, nicht die Vorsorge für eine unbestimmte Zukunft sei, sondern die Errettung der Gegenwart. Und so wurde ein kleines Patronat in's Leben gerufen, auf nur fünfjährige Dauer berechnet, in welchem jedes Mitglied sich verpflichtete, jährlich, bis zum Jahre 1890, die Summe von 1000 Mark als Beitrag zu bezahlen. Auf

fünfzig Mitglieder war dieses Patronat (bekannt unter dem Namen „Tausend-Mark-Patronat“) beschränkt. Inzwischen gestalteten sich dann die Verhältnisse so günstig, dass Bayreuth die säumigen Mitglieder nicht mehr zu mahnen brauchte. Diese schöne und damals sehr nützliche That darf aber nicht in einer Geschichte der Festspiele übergangen werden. Sie war auch dadurch symptomatisch, dass eine Anzahl deutscher Fürsten, an ihrer Spitze der deutsche Kaiser, in hervorragender Weise sich an diesem Patronat betheiligten. Allerdings ging auch hier wieder ein Franzose — genauer gesprochen ein französischer Schweizer — Allen voran, indem er zehntausend Mark baar hinlegte.

Von epochemachender Bedeutung für die Geschichte von Bayreuth war die Isolde der Frau Rosa Sucher. Mit dieser Behauptung habe ich nichts weniger im Sinne als dem gräulichen Sängerkultus Vorschub zu leisten; gerade dieser Künstlerin gegenüber ist selbst von Bayreuther Festspielbesuchern in dieser Beziehung oft genug gesündigt worden. Nein, das Interessante an der mit Recht als ein Unikum gerühmten Verkörperung der Isolde war gerade, dass hier ein geheimnissvolles Etwas mitwirkte; Wagner hätte es, wie 1876, so auch hier, kurzweg einen Zauber genannt, und wir können es noch weiter präzisiren, indem wir es als den „Bayreuther Zauber“ bezeichnen. Frau Sucher ist eine grosse Künstlerin; jeder urtheilsfähige Mensch wird aber zugeben, dass Frau Sucher in Bayreuth ein ganz und gar anderes Wesen ist als Frau Sucher ausserhalb Bayreuth. Ihre Isolde in Berlin ist einfach eine sehr gute Opernleistung; in Bayreuth traut man seinen Augen und seinen Ohren nicht, so ist jeder Ton und jede Bewegung verklärt. Jetzt erst, und nur in Bayreuth, sieht man, was diese Künstlerin leisten kann, und was sie immer leisten würde, wenn es ausser Bayreuth noch deutsche Gesangsbühnen gäbe. Die künstlerische Befähigung gibt hier gewissermaassen nur die Materie ab. Nun kommt die Kunst dazu, das heisst die deutsche Meisterkunst, wie sie in Bayreuth gepflegt wird: das minutiöse und doch freie Eingehen auf jede einzelne Absicht des Schöpfers, die Erfahrung einer Aufführung, bei welcher das Kleinste mit eben so viel heiligem Ernst berücksichtigt wird, wie das Grösste, bei welcher die zahlreichen Mitwirkenden von dem begeisterten Willen erfüllt sind, das Werk des Dichters, wie er es wollte, zu verwirklichen, die Möglichkeit, sich einer einzigen Aufgabe ganz und bis zur vollen Beherrschung zu widmen, das Bewusstsein, dass man ein Publikum vor sich hat, welches dieses einen Kunstgenusses wegen versammelt und sich ihm ungetheilt hinzugeben bereit ist — — — das alles macht, dass gerade eine empfindungsvolle dionysisch-gefärbte Künstlernatur wie Frau Sucher sich hier selbst übertrifft, oder vielmehr zum ersten und einzigen Mal in ihrem Leben das wird, was sie von Natur ist. Das Wesentlichste, neben dem angeborenen Talent, habe ich aber noch unerwähnt gelassen: es ist der gute Wille, die Untugenden des Virtuositenthums ganz aufzugeben, sich dem Gesamtorganismus des Kunstwerkes fraglos

unterzuordnen und dem gestaltenden Willen zu gehorchen. Frau Sucher war das erste sehr grosse Talent, welches in dieser Beziehung sich des Richtigen ganz bewusst wurde. Hierdurch führte sie uns aber ein Bayreuther Gesetz — oder sagen wir lieber ein germanisches Gesetz — in beredter Weise zu Gemüthe: dass bei uns ohne moralische Eigenschaften nichts Höchstes erreicht wird. — Man begreift, welche exemplarische Bedeutung der Isolde der Frau Sucher (in Bayreuth) beizumessen ist. Dass auch in diesem Sinne Bayreuth „Schule“ gemacht hat unter deutschen und „ausländischen“ Künstlern, ist eine seiner edelsten Eigenthümlichkeiten. Schlechte Erfahrungen macht man mit den Menschen überall, auch in Bayreuth; aber die besten Erfahrungen werden doch eben in der moralischen Schule von Bayreuth erlebt.

1888 (*Parsifal*, *Meistersinger*). — Wieder eine neue grosse That! Eine That von vielleicht noch weiter reichender Bedeutung. Denn es gehört ein sehr kultivirter Kunstsinn, oder aber der feine Instinkt für Form, der mehr bei den Lateinern als bei uns zu finden ist, dazu, um das Unterscheidende und Unvergleichliche einer Bayreuther Tristan-Aufführung klar zu erkennen; namentlich ist es sehr schwer, bei einem Drama, welches fast ausschliesslich von zwei „ersten Rollen“ getragen wird, Isolde und Tristan, die Gesamtleistung von der Einzelleistung dieser beiden zu trennen. Und in der That, für Bayreuth selbst unendlich werthvoll, hat doch jene Aufführung von Tristan und Isolde zu einer Erkenntniss der Bedeutung Bayreuths beim grossen Publikum wenig beigetragen: man pries Frau Sucher, man pries auch Frau Staudigl (Brangäne) und Plank (Kurwenal), aber nur nach und nach, als man diese Künstler in die verschiedensten Städte einlud und dann merkte, dass das selbe durchaus nicht zu Stande kommen wollte, begann man zu glauben, es müsse wohl in Bayreuth noch irgend eine Hexerei im Spiel sein. Man hätte es ja aus Goethe schon wissen können, dass

„Wer den Schatz, das Schöne, heben will,

Bedarf der höchsten Kunst, Magie der Weisen“,

und von unseren Opernbühnen gerechterweise jede andere Magie, nur nicht die der Weisen fordern sollen. Gerade diese ist nun die, welche Wagner in seinem Bayreuth ausdrücklich erstrebt, als deutliches „Bewusstsein vom Richtigen“; zu ihrer Ausbildung baute er sein Festspielhaus abseits von der Heeresstrasse, dort wo die Künstler ungestört „bei der Lösung höherer Aufgaben würden verweilen können;“ hier sollte „der Schatz, das Schöne“ gehoben werden, wozu nicht grosse Mittel, noch Genialität, noch Virtuosität, sondern einzig und allein „höchste Kunst“ führt. Nicht Frau Sucher allein hatte jene unvergleichliche Isolde geschaffen, sondern Frau Sucher im Dienste „höchster Kunst“, Frau Sucher im Bannkreis der „Magie der Weisen“: das hatte man aber nicht recht verstanden. — Bei den Meister-

singern war dagegen sofort nur eine Stimme: man empfand nicht allein, dass keine Bühne jemals etwas annähernd Ähnliches für dieses Werk geleistet hatte, sondern erkannte zugleich, dass keine es auch nur versuchen könnte. Von einer Nachahmung der Bayreuther Meistersinger war niemals die Rede. Hier, zum ersten Male, mussten auch die Skeptiker und die Feinde zugeben, dass sie auf offenem Felde geschlagen seien. Bei dem Ring (1876) und bei Parsifal hiess es immer, andere Bühnen würden sie ebenso gut bringen, bei Tristan schrieb man den Erfolg der Frau Sucher zu, aber jetzt, bei den Meistersingern, wer konnte da noch blind bleiben? Seit genau zwanzig Jahren hatte dieses Werk sich „wie eine Epidemie“ (nach dem geschmackvollen Wort des Kunsthistorikers Prof. Lübke) über alle Bühnen Deutschlands verbreitet; es war also ganz allgemein wohlbekannt; dass der Eindruck der Bayreuther Vorstellung durch irgend eine unvergleichliche solistische Leistung hervorgebracht sei, konnte Niemand behaupten; in diesem Erfolg musste Jeder das direkte Produkt des gesamten Bayreuther Organismus erkennen.

Was die künstlerische Architektonik anbetrifft, bilden Die Meistersinger die Antipode des Tristan. In keinem zweiten Werke Wagners gibt es so zahlreiche kleine Rollen und nur in Tannhäuser und Lohengrin werden die Massen (in den Chören) zu einer solchen dramatischen Bedeutung erhoben. Gerade das kam Bayreuth zu gute. Die Vertreter der kleineren Rollen und auch jeder einzelne Sänger und Sängerin im Chor sind sorgfältig ausgewählte, tüchtige Leute; da es nun aber anderseits in der Natur der Sache liegt, dass weniger berühmte und verwöhnte Künstler biegsamer und lenksamer und wohl auch meistens strebsamer sind als diejenigen unter ihren Kollegen, die, vom goldenen und goldspendenden Halo internationaler Notorietät umgeben, in stolzer Selbstzufriedenheit einherwandeln, da es ausserdem einem sehr kräftig-eigenartigen Talent häufig wirklich schwerer als einer geringeren Begabung wird, sich in Neues zu schicken, so ist in Bayreuth seit 1876 fast regelmässig zu beobachten gewesen, dass die kleinen Rollen besser waren als die grossen, die Chöre aber das Unübertrefflichste. Ich will damit natürlich nicht sagen, dass die kleinen Rollen bedeutender waren, an und für sich, der Feinfühlende merkte aber in ihnen mehr von jenem „Bayreuther Zauber“. Und gerade das kam nun in den Meistersingern zum elementaren Ausbruch. Die Scene in der Singschule riss die abgehärtetsten Feinde zur Bewunderung hin; nie hatte man in Bayreuth einen solchen Jubel erlebt, wie den, welcher bei jeder Aufführung dieses Werkes nach Schluss des zweiten Aktes im Publikum hervorbrach, nach jenem bis dahin so berüchtigten „Prügelchor“; und nun erst die Volksszenen des dritten Aktes! Der Aufzug der Zünfte, der feierliche Hymnus „Wach' auf, es naht gen den Tag“, das von Mund zu Mund im Flüsterton hin- und hergeworfene „Scheint mir nicht der Rechte!“, die wunderbar leise Begleitung zu Walther's Lied, zuletzt der

durch Hans Sachs entfachte Jubel! Bei den ersten Bayreuther Vorstellungen blieb das Publikum am Schlusse, ehe es selber seiner Begeisterung durch Applaus und laute Zurufe Luft machte, erst einige Momente wie versteinert sitsitzen. Es hatte soeben die Offenbarung einer neuen Kunst erlebt. Jetzt lernen wir natürlich, unter dem Einfluss von Bayreuth, mehr und mehr einsehen, dass Wagners Werke überhaupt eine neue Kunst sind; er nannte sie „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“; man hat, und ich glaube mit Recht, vorgeschlagen, sie kurzweg als „deutsches Drama“ zu bezeichnen. Das dem nun wirklich so sei, dass hier nicht blos neue Werke, sondern eine neue Kunst sich aufthue, das ist weiteren Kreisen zum ersten Male durch die Aufführungen der Meistersinger in Bayreuth, 1888, zum Bewusstsein gekommen.

Hierin erblicke ich die geschichtliche Bedeutung der Festspiele dieses Jahres.

Diese Bedeutung spiegelte sich nun auch sofort in dem Verhalten des Publikums wieder. Zum ersten Male in der Geschichte Bayreuths waren alle Aufführungen gut besucht und, was 1886 zum ersten Mal und einzigen Mal geschehen war, wurde jetzt zum Gesetz: alle Vorstellungen des Parsifal waren übervoll, so dass ein Theil der Zuschauer auf der Gallerie untergebracht werden musste. Das blieb auch so in den folgenden Jahren. Die Meistersinger haben die Periode des Zweifels und der leeren Bänke überhaupt nicht mitgemacht; sie waren immer voll.

Wir können aber nicht von diesem Festspiele scheiden, ohne wenigstens darauf hingedeutet zu haben, dass gerade in diesem Jahre, da keine Persönlichkeit, sondern das Werk den Ausschlag gab, das persönliche Genie in den Dienst des Genius getreten war mit jener typisch Bayreuther Leistung des „Beckmesser“: nennen wir Namen hier nur mit grösster Vorsicht, so verschweigen wir doch nimmermehr den Namen Friedrichs.

1889 (*Parsifal, Tristan, Meistersinger*). — Dieses Festspiel galt der Befestigung des nach so hartem Kampf errungenen Sieges. Bayreuth musste pekuniär, moralisch und künstlerisch so kräftig werden, dass es, ohne seine Existenz zu gefährden, an die Lösung seiner schwersten, schon seit 1886 in's Auge gefassten Aufgabe herantreten könne, an die Aufführung des Tannhäuser. Einen Erfolg „ausnutzen“, Werke wiederholen, weil sie noch „ziehen“, wäre nicht in Wagners Sinn gehandelt; Bayreuth schritt kühn und unentwegt auf sein Ziel zu, aber zugleich vorsichtig; es ist kein einziger „faux pas“ gemacht worden; später bewies der Sturm des Jahres 1891, wie nöthig es gewesen war, der Autorität Bayreuths vorher die weiteste Geltung zu verschaffen. Hierzu dienten, wie gesagt, die Festspiele des Jahres 1889, die vor durchwegs gedrängt vollen Häusern stattfanden. Auch der 1886 verschmähte Tristan ward nun ebenso sehr begehrt wie der Parsifal.

Von dieser allgemeinen, prinzipiellen Betrachtung abgesehen, bieten uns die Festspiele vom Jahre 1889 auch zu anderen Erörterungen Anlass, die nicht ohne grundsätzliche Bedeutung sind.

Schon 1888 war ein Künstler in Bayreuth aufgetreten, der, vlämischer Abkunft, in Paris bekannt geworden, als „Fremdling“ betrachtet werden konnte, und doch gerade das erste Beispiel eines Sängers war, der seine Bühnenlaufbahn von Bayreuth aus antrat. Es ist kaum denkbar, dass der begabteste routinirte Opernsänger uns jemals einen solchen Parsifal wie Van Dyck geben könnte. — Im Jahre 1889 trat ein zweiter, noch reinerer Vlame in den Verband der deutschen Festspielkünstler, Emil Blauwaert. Sein Gurnemanz liess die schönsten Hoffnungen für einen zukünftigen Wotan aufkeimen; wenige Monate später raffte ihn jedoch ein jäher Tod hinweg. Wenn ich nun Blauwaert hier besonders erwähne, so geschieht das, weil man schon damals an einigen Orten gegen die Hinzuziehung von „Ausländern“ zu den „deutschen“ Festspielen zu murren begann. Nun möchte ich zunächst daran erinnern, dass eine der glänzendsten Kräfte des Jahres 1876, Frau Amalie Materna, der Rasse nach nicht als Deutsche angesprochen werden dürfte, ebensowenig wie der bedeutendste Künstler des Jahres 1882, Scaria; so dass der Meister selber scherzend einmal schrieb: „Ihr Südslaven seid die besten Sänger bei meinen deutschen Festspielen!“ Vlamen wie Blauwaert dagegen sind die echten Germanen, von reinerem Blut als wohl drei Viertel der angeblichen „Deutschen“, und der Sprache nach von diesen kaum geschieden. Die Angelsachsen, die 1894 in so glänzender Weise sich im Bayreuther „Lohengrin“ bewährten, und die Skandinavier, die auch schon ihre Brauchbarkeit für diese Kunst, in einem besonders bedeutenden Beispiel, bei der Aufstellung des Typus der echt deutschen Elisabeth, bewiesen haben, und sie weiterhin bewähren sollen, sind ebenfalls sehr wenig gemischte Germanen; und macht man ihnen ihren ausgesprochenen Nationalcharakter zum Vorwurf, so entgegne ich, dass jeder Charakter der Charakterlosigkeit vorzuziehen ist, welche so viele angeblich „deutsche“ Kunstzigeuner auszeichnet, deren Begabung nur der vorübergehenden Gährung der wild durcheinander geworfenen Blutarten zu verdanken ist. Heinrich Heine findet „Charakter“ das Lächerlichste an einem Menschen; wir haben allen Grund anderer Ansicht zu sein. Alle, die von auswärts zur Betheiligung an den Bayreuther Festspielen zugezogen wurden, Van Dyck und Blauwaert, Nordica und Wiborg, waren Persönlichkeiten, d. h. Charaktere. — Hiermit ist aber noch nicht die entscheidende Antwort in dieser leidigen Streitfrage gegeben. Die richtige Antwort liegt in der Erwägung, dass man für solche höchsten künstlerischen Anforderungen, wie sie ein Richard Wagner stellt, die allerbesten Künstler nehmen muss, die man nur finden kann. Die Wahl der Männer, die im Stande sind Parsifal oder Wotan so zu singen und so darzustellen, dass ihre Leistung wenigstens annähernd die Absicht des

Schöpfers zum Ausdruck bringt, ist eine äusserst beschränkte, das selbe gilt in vielleicht noch höherem Maasse für die weiblichen Rollen. Das Publikum hat Jahre lang den Tannhäuser eines Tichatschek und eines Niemann bejubelt, Wagner nicht; denn diese beiden vortrefflichen Sänger wurden der von ihm beabsichtigten Gestalt nicht gerecht; dagegen erklärt er verschiedene Male, der französische Tenor Roger sei „der einzige Sänger, der ihm den Tannhäuser zu Dank liefern würde“,*) und es kann nicht bezweifelt werden, dass der Meister ohne das geringste Zögern den Bayreuther Darsteller seines Tannhäuser aus Paris hätte kommen lassen, falls er damit seinem Werke gedient hätte. Hier liegt doch offenbar der Kern der Frage. „Roger wird der erste Tannhäuser sein, der ganz meiner Intention genügt,“ schreibt Wagner an Liszt; welchen Zweck kann nun eine Aufführung — auch in Bayreuth — haben, welcher nicht als oberstes Gesetz die denkbar vollkommenste Ausführung dieser „Intention“ anerkennt? Liegt das Deutsche an Wagners Werken in den Beinen und Bärten und in den Kehlen seiner Sänger? oder nicht vielmehr gerade in dieser „Intention“, von der er hier spricht? Und traut man dieser „deutschen Absicht“ so wenig schöpferische Kraft zu, dass sie da, wo vom Stil erst noch Alles zu erlernen ist, nicht auch fremde Talente in ihren Dienst zu zwingen wissen wird? Gewiss gibt es Rollen bei Wagner, die man sich nur von einem Deutschen gespielt denken kann, z. B. Hans Sachs, obwohl auch hier die Thatsache, dass gerade Franzosen die ersten waren, dieses Wunderwerk der Meistersinger auf seinen Werth zu schätzen (X, 161), Einen einigermaassen stutzig macht. Im Uebrigen kann es für Bayreuth, so lange in Deutschland selbst die wälsche Opernwirthschaft herrscht, nur ein Gesetz geben: für jede einzelne Rolle den besten Sänger und Darsteller zu nehmen, der aufzutreiben ist, und zwar den „besten“ nicht im virtuoson Sinne, sondern im deutschen, d. h. Bayreuther Sinn. Wer sein Deutschthum so bewährt hat wie dieses Institut, hat in dieser Beziehung von Niemandem auf der Welt sich Ermahnungen gefallen zu lassen.

Da knüpft sich nun ganz von selbst eine andere Erörterung an, wenngleich man sich fast geniren muss, auf solche kindische Vorwürfe näher einzugehen. Vom Jahre 1889 an ist der Andrang in Bayreuth immer ein sehr grosser gewesen. Und da haben sowohl entrüstete Enthusiasten, welche die Zeiten betrauern, wo wir so hübsch still unter uns da oben auf dem Festspielhügel waren, wie auch erbitterte Gegner, die der Erfolg von Bayreuth im innersten Herzen wurmt, die Phrase in Gang gebracht: es sei ein blosses Modepublikum, welches das Haus jetzt bis auf den letzten Platz anfülle. Nun muss ich zunächst wiederholen, was ich schon einmal**) hier gesagt habe: nicht darauf kommt es an, wer nach Bayreuth

*) Briefe an Uhlig S. 228, an Liszt I, 191 und II, 31.

**) Bayreuther Blätter 1892, Seite 393.

kommt, sondern darauf, wer von Bayreuth weggeht! Mancher mag aus Neugier nach Bayreuth gekommen sein; dort erhielt er aber einen so tiefen Eindruck, dass er im folgenden Jahre wiederkam und immer wieder; nach und nach drang er tiefer in das Wesen dieser Kunst ein, zum ersten Male fiel es ihm selber auf, dass er von Wagners Leben nichts wisse, er unterrichtete sich darüber, er wurde auf des Meisters Schriften aufmerksam — — — Und ich bitte, sollte man sich nicht eher freuen als jere-miadische Klagen ausstossen, wenn ausnahmsweise eine schöne, grosse und gute Sache wirklich Mode würde? Der gute alte Uz spricht in einem seiner Gedichte treuherzig den Wunsch aus:

„Dass alte wahre Redlichkeit
Noch einmal Mode werde.“

Er hatte nicht Unrecht; es wäre eine sehr schöne Mode! Man beachte auch wohl, dass wir hier in das Bereich des Verborgenen gelangen, und dass, wo über die Triebfeder zu menschlichen Handlungen geurtheilt werden soll, die grösste Vorsicht geboten ist. Ich habe mit einem Kaufmann zu thun; er ist redlich: es wird sehr kühn sein zu behaupten, er sei nur redlich, weil er Furcht vor Strafe empfindet; nur die genauesten Erhebungen würden zu einem solchen Urtheil berechtigen. Woher nimmt man nun das Recht, von zwei Dritteln der Festspielbesucher anzunehmen, sie kämen nur aus Mode nach Bayreuth? Dass sie da sind, sieht man, aber weswegen sie kamen, darüber kann man nur Vermuthungen anstellen. Dieser Vorwurf der „Mode“ richtet sich natürlich in erster Reihe gegen die Ausländer, und da kann ich, auf Grund einer ziemlich umfassenden Erfahrung, ihn auf das Allerentschiedenste als ungerechtfertigt zurückweisen. Der Besuch von Bayreuth verursacht den Ausländern viel grössere Opfer als den Deutschen, und dazu noch das Opfer von allerhand Dingen, die sie im täglichen Leben gewohnt sind. Das Anmeldungsbuch der Festspiele würde trotzdem den unwiderleglichen Beweis erbringen, dass keine Besucher treuer und eifriger als die Ausländer sind; Tausende von ihnen sind regelmässige Stammgäste und ihre Anmeldungen für Karten sind fast immer die frühesten. Meine Lebensschicksale haben es mit sich gebracht, dass ich in Bayreuth gerade mit Ausländern sehr viel zusammen komme: Franzosen, Spaniern, Italienern, Holländern, Engländern, Skandinaviern, Amerikanern, und ich kann bezeugen, dass nur wenige Deutsche mit mehr Liebe und Begeisterung an Bayreuth hängen als diese Nicht-deutschen. Das Verständniss, das ist eine ganz andere Frage. Ich bin selber der tiefen Ueberzeugung, dass gar Vieles in Wagners Weltanschauung so urdeutsch ist, dass nur sehr vereinzelte Ausländer bis zum vollen Verständniss werden vordringen können. An dem Tage, wo zwanzig Tausend Deutsche das Bedürfniss den Bayreuther Festspielen beizuwohnen empfinden, wird ja ohnehin kein Ausländer dort mehr Platz finden; diesen Tag werde ich freudig begrüßen.

Einstweilen gebe ich aber Folgendes zu bedenken. Erstens ist gerade Das aller höchsten Kunst zu eigen, dass sie, auf nationalem Boden aufgebaut, weit über nationale Schranken hinauswächst; der Spanier und der Franzose, dem wir hochmüthig Unverständniss vorwerfen, ist ebenso berechtigt in den Werken Wagners Das zu finden, was er seinem Nationalgeist gemäss darin findet, wie alle Nationen der Welt und alle Zeitalter den urhellenischen Homer mit ihren eigenen Augen zu bewundern und mit dem besonderen Lichte, das in diesen Augen brannte, zu beleuchten berechtigt waren. Es ist einfach nicht wahr, dass, was ein begeisterter Franzose in Wagner erblickt, Unverständniss oder Missverständniss sei; es ist ein anderes Verständniss und als solches dient es dazu, des Deutschen Verständniss für seinen eigenen Meister zu erweitern. Ferner, wenn Leute mit Fleiss und Verstand und Begeisterung sich in Wagners Kunst versenken, wenn sie sogar das klare Bewusstsein erlangt haben, dass sie einzig in Bayreuth diese Kunst wirklich erleben, und darum immer wieder dorthin zurückkehren, so ist es eine unerhörte Beschimpfung, sie unter dem Kollektivbegriff „Modepublikum“ der Geringschätzung anzuempfehlen; es ist einfach impertinent.

So viel musste ich — zu meinem Bedauern — über diese zwei Fragen (fremde Sänger und Modepublikum), die zum ersten Male im Jahre 1889 das Interesse zu erregen begannen, vorbringen. Um aber nicht unter dem Eindruck solcher steriler Einwürfe die Besprechung dieses Jahres zu schliessen, möchte ich an eines der schönsten aller Bayreuther Erlebnisse erinnern: die Aufführung der Meistersinger am 17. August. Von dem Darsteller des Hans Sachs an jenem Tage hatte der Meister früher gesagt: „Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiss und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines Wotan, Franz Betz“ (X, 154). Betz war aber nicht nur der Darsteller des Wotan, sondern er war auch 1868 der erste Hans Sachs gewesen und hatte diese Rolle also vom Meister selber erlernt; dazu war die Bayreuther Aufführung der Meistersinger in ihrer Gesamtheit im Laufe der Festspiele 1888 und 1889 immer vollkommener geworden; es war das geschehen, was Wagner in dem schon früher von mir angeführten Worte von seinen Festspielen verlangt hatte, dass „ihre Vorzüglichkeit deutlich erkennbar zunähme“ (X, 394). Durch diese Verbindung nun, der höchsten Kunst des Hauptdarstellers (der ja in Friedrichs-Beckmesser den denkbar besten Partner fand), verbunden mit der vollkommenen Beherrschung einer jeden geringsten Einzelheit seitens des gesamten musizirenden und darstellenden Personals, kam etwas zu Stande, was ich, in diesem Grade, auch in Bayreuth nur dieses eine Mal erlebte: vollkommene Entrücktheit, nicht zeitweilig

aber, sondern dauernd. Ich entsinne mich, während des ganzen dritten Aktes nicht ein einziges Mal zum Bewusstsein meiner Umgebung erwacht zu sein. Die Handlung spielte sich da in dem Augenblick vor Einem ab, wie in einem Traum, und genau so wie im Traum wurde man vom längst Bekannten, wie von einem Neuen, Unerwarteten überrascht; ich kannte die *Meistersinger* auswendig, horchte aber gespannt und erwartungsvoll auf jedes Wort. Mir ist dieser 17. August als ein höchster Triumph der Kunst in der Erinnerung geblieben! Zwar waren einige Zuhörer ganz anderer Meinung; sie sagten, Betz hätte oft einen ganz falschen Text hergesagt, zwischen ihm und dem Orchester wäre es nicht immer glatt hergegangen u. s. w. Dagegen hatten viele Künstler — ich nenne hier nur Engelbert Humperdinck — genau den selben, unvergleichlichen Eindruck erhalten wie ich; der „Bayreuther Zauber“ hatte an jenem Abend mächtig gewaltet.

1891 (*Parsifal, Tannhäuser*). — Die Bewegung gegen die Aufführung des *Tannhäuser* in Bayreuth begann schon Monate lang vor den Festspielen, ja, strenge genommen: schon Jahre vorher! — Ein Brief nach dem anderen traf bei der Festspielleitung ein, um sie anzuflehen, von diesem Vorhaben abzustehen. Gar viele hatten gegen das Werk selbst Bedenken, sie hielten es für zu sehr noch in den Vorstellungen der „Oper“ befangen, um einer Aufnahme im Bayreuther Festspielhaus, neben *Parsifal* und *Tristan*, würdig zu sein; man befürchtete einen peinlichen Misston, wenn an dem einen Tag *Parsifal*, und an dem anderen ein Werk so „grundverschiedenen Stiles“ zur Aufführung gelange. Andere hatten prinzipiell nichts gegen eine Bayreuther Vorstellung dieses Werkes; sie fanden aber das Unternehmen äusserst gewagt, denn sie meinten, Bayreuth müsse unbedingt und widerspruchslos alle anderen Bühnen übertreffen, und glaubten, das könne es hier nur, wenn es den stimmungsgewaltigsten *Tannhäuser*, die bedeutendste Elisabeth, den pathetischsten Wolfram, die bezauberndste Venus, die man jemals erlebt, zu verschaffen vermöchte; hierzu war nun geringe Aussicht, denn mit Ausnahme des nie aussterbenden Geschlechtes der Barytone sah es trübe aus am deutschen Opernhimmel, — und darum war im Winter 1890–91 die Stimmung in fast allen Wagnervereinen und auch bei den Freunden ausserhalb der Vereine eine sehr gedrückte. Allgemein glaubte man, Bayreuth steuere auf eine Niederlage zu. Selbst alte Patrone, die schon vom Jahre 1872 an treu zu Bayreuth hielten, schüttelten bedenklich den Kopf.

Wie es in den Herzen des oben besprochenen „Modepublikums“ in Bezug auf Bayreuth aussieht, weiss ich nicht, ich bin kein Gedankenleser; in jenem *Tannhäuser*-jahre aber, und schon vor den Aufführungen, gewann ich die Einsicht, dass unter uns sogenannten „Wagnerianern“ — also „Nicht-Modepublikum“ — ein inniges, verständnisvolles Verhältniss zu

Bayreuth durchaus nicht besteht. Dass der Ertrag unserer Begeisterung einzig in periodischen Kunstschwelgereien bestünde, das kann allerdings bestimmt verneint werden; im Laufe meines Wanderlebens habe ich in den verschiedensten Wagnervereinen verkehrt und kann bezeugen, dass eine immerhin anständige Minderzahl der Mitglieder sich mit des Meisters Schriften und Ideen ernstlich befasst, und dass man an fast allen Uebrigen ein gewisses Etwas bemerkt, das man nicht anders als einen „moralischen Einfluss“ bezeichnen kann. Der Künstler speziell wird durch den Kontakt mit Wagner (worunter in erster Reihe das Erlebniss der Festspiele zu verstehen ist) ernster, zielbewusster, aber auch in das Leben eines jeden Andern zieht ein idealer Gehalt, den man anderswo nicht so bald wiederfindet: um nur ein Beispiel anzuführen: wie wohlthätig berührt die tiefe Begeisterung für das Deutsche bei Denen, die zu Wagner halten, neben den verschiedenen Varietäten der Deutschthümelei und des Siegesgerassels, oder gar im Vergleich zu dem flachen Internationalismus und dem Judäogermanismus! Rein künstlerisch scheint mir dagegen bis heute so gut wie gar nichts gewonnen. Manch alter „Wagnerianer“, der alles seit 1872 mitgemacht, und der zuletzt, nach dem Wunder des *Tristan*, das Unerhörte und Niegeahnte der Meistersinger erlebt hatte, stand dem beabsichtigten *Tannhäuser* ebenso rathlos gegenüber wie irgend ein aus San Francisco zugereister Goldgräber. Weder trug er im Herzen jenes unerschütterliche Vertrauen, welches Bayreuth um ihn verdient hatte, noch im Kopfe das Bewusstsein davon, worauf es bei einer Bayreuther Aufführung des *Tannhäuser* ankäme.

Alles genau betrachtet glaube ich fast, dass gerade mit dieser *Tannhäuser*-Aufführung des Jahres 1891 eine neue Gruppierung sich zu bilden begann. Mancher hat wohl gerade bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass er sich in seiner Anhängerschaft an Bayreuth selbst getäuscht hatte, und Viele, das ist sicher, haben erst durch den *Tannhäuser* erfahren, dass sie zu Bayreuth gehörten. Dadurch erlangte dieses Festspiel die Bedeutung eines Wendepunktes.

Zwar war die Festspielleitung nur weiter fortgeschritten auf dem ihr vorgezeichneten Wege; von einer prinzipiellen Wahl kann hier nicht die Rede sein; sie hatte das zu thun, was der Meister ihr als eine Pflicht hinterlassen hatte; höchstens kann man die künstlerische Weisheit und auch die praktische Klugheit bewundern, mit der sie vorsichtig und zugleich fest auf ihr Ziel, Wagners gesamntes dramatisches Schaffen zur Darstellung zu bringen, zuschritt. Vor 1891 war Bayreuth weder innerlich noch äusserlich stark genug, um sich an *Tannhäuser* zu wagen; *Tannhäuser* aber 1891 nicht zu geben, wäre einer Kapitulation vor dem Feinde gleich gekommen und Bayreuth hätte durch diese Unterlassungssünde seine Existenzberechtigung verloren, um fortan im besten Falle einzig als ein umständlich abgelegenes Parsifal-Theater weiter zu vegetiren. Für die

Festspiele selbst bedeutete also, wie gesagt, die Aufführung des Tannhäuser durchaus keinen Wendepunkt, und gerade für Tiefeingeweihte musste der „andere Stil“ nur auf Nebensächliches sich beziehen. In Folge der besonderen Natur dieses Dramas aber, und zugleich in Folge einer ganzen Reihe von Umständen, wurde gerade diese Tannhäuser-Aufführung nach aussen hin zu einem Wendepunkt, ja, zu dem ersten entscheidenden Wendepunkt seit der Grundsteinlegung. Merkwürdig schwer ist es geworden, allen Augen das Unterscheidende an den Bayreuther Leistungen, das Unvergleichliche, Andersartige so recht überzeugend fühlbar zu machen. Wie ich schon vorhin sagte, bei dem Ring und Parsifal hatte die Neuheit der Werke, bei Tristan die Einzelleistungen, die Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch genommen, aber auch Die Meistersinger hatten nur die eine Seite des Schleiers gelüftet; hier hatte eine unerreichbare technische Vollkommenheit keinen Zweifel darüber gelassen, dass Bayreuth technisch allen anderen Bühnen überlegen sei, und man hatte recht wohl eingesehen, was das für ein solches Drama bedeute. Die selbe bühnentechnische Vollendung konnte man nun im Tannhäuser wieder anzutreffen erwarten; was man aber durchaus nicht anzutreffen vorbereitet sein konnte, das war ein bisher ganz ungeahntes Werk, eines der grossartigsten Dramen Wagners und der gesamten menschlichen Kunst! Wer jetzt seine Erinnerungen mustert, wird wohl zu der Erkenntniss gelangen, dass der Bayreuther Tristan und die Bayreuther Meistersinger sich nicht weniger von den Opernaufführungen dieser Werke unterscheiden, als der Bayreuther Tannhäuser sich von allem unterschied, was wir bisher unter diesem Titel gesehen hatten; dieser Unterschied wirkte aber dort nicht entfernt so schlagend wie hier. Das liegt am Stil. In Tristan und den Meistersingern, wie auch im Ring, ist das Drama beim besten Willen nicht todt zu machen, selbst durch die pietätloseste Darstellung hindurch dringt ein Schimmer der dichterischen Absicht; in Tannhäuser ist das hingegen um so eher möglich, als selbst eine korrekte — ich meine musikalisch korrekte und vollständige — Aufführung denkbar ist, welche die dramatische Absicht des Verfassers nicht zur vollen Geltung brächte. Die Dichtung muss als Drama empfunden worden sein und die dramatische Absicht, welche den Dichter beseelte, muss nun nachschöpferisch die gesamte Darstellung gestalten, sonst wird unfehlbar an vielen Stellen die Opernform die rein dramatische Absicht verwischen, wodurch die Einheit des Kunstwerkes und die Einheit des von uns empfangenen Eindrucks vernichtet werden. Das gilt von allen Werken aus des Meisters erster Lebenshälfte, und darum hören wir ihn aus der Verbannung so flehentlich um die Erlaubniss bitten, seine Werke wenigstens selbst in Scene setzen zu dürfen, da es sonst undenkbar sei, dass seine Absicht in die Erscheinung trete. Als er dann später nach Deutschland zurückkehrte, wies ihm sein Leben andere Aufgaben zu, den indessen zu Weltberühmtheit gelangten

Opern-Tannhäuser liess er ruhig seinen Weg gehen, er sagte uns aber, nicht einmal sondern häufig, dass kein Theater den Tannhäuser, „wie er ihn sich gedacht hatte“, zur Aufführung bringe. Dass es ihm selber in Dresden, 1845, nicht gelingen konnte, und warum nicht, wissen wir aus seinen Schriften. Diesen Tannhäuser nun, „wie Wagner ihn sich gedacht hatte“, den hatte Bayreuth der Welt zu offenbaren; das geschah 1891; und so verblüffend war der Abstand zwischen dem uns sonst so wohlbekannten Werke und dem, welches wir hier kennen lernten, dass hieraus bei allen für geistige Eindrücke irgend empfindlichen Naturen eine förmliche Umwälzung stattfand. Namentlich in Bezug auf zwei Dinge — die aber unzertrennlich zu einander gehören — bekamen wir ganz neue Begriffe: in Bezug auf Richard Wagners künstlerische Entwicklung und in Bezug auf sein Bayreuth.

Was Wagner, den Worttondichter, anbelangt, so erkannten wir, dass selbst in einem so frühen Werke wie Tannhäuser die Opernform nur eine leicht umgeworfene Hülle bedeutet, welche die Bewegungen aber durchaus nicht hemmt, sondern sogar manchmal in einem schönen Faltenwurf auf das Wirksamste zur Geltung bringt. Sonst hatten wir nur das Gewand zu sehen bekommen, jetzt trat die lebendige Gestalt vor uns hin. Weit entfernt jedoch das Gewand nunmehr als lästig zu empfinden (was so Viele befürchtet hatten), begriffen wir jetzt erst dessen ganze Schönheit. Form und Stoff sind eben in einem Kunstwerk von grosser Vollkommenheit gar nicht zu trennen; sie passen zu einander und schicken sich in einander wie Leib und Seele, und ebenso gut wie alle Funktionen des Leibes idealistisch auf Seelenzustände gedeutet, und umgekehrt, das Seelenleben in leiblichen Organen und Verrichtungen zum Ausdruck kommt, ebenso können in einem Werk wie Tannhäuser Stoff und Form gar nicht von einander getrennt werden, es sei denn zu abstrakten Erörterungen; im Kunstwerk — wie wir es in Bayreuth kennen lernten — bilden sie einen einzigen Organismus. Es lag ein eigenthümlicher Reiz darin, ja, mehr als das, es war tief ergreifend, den noch in den Ketten königlicher Kapellmeisterei schmachtenden Dichter die ihm aufgedrungene Form dadurch besiegen zu sehen, dass er sie durch den Inhalt verklärte. In seinen späteren Werken hat (um Wagners eigene Worte zu gebrauchen) „die Musik den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausgedehnt“; hier fällt das Umgekehrte auf: wie der Hauch einer reindichterischen Absicht den Athem der alten, starren Musikformen zu wahrhaft „ungeahnter Fülle ausdehnte“. Ja, ich möchte hierauf den allergrössten Nachdruck legen: man hat oft gesagt, und mit Recht, Bayreuth habe uns 1891 ein bisher ungeahntes Drama des Meisters offenbart; was aber nicht oft genug gesagt wurde, ist, dass wir erst durch dieses Drama die Musik des Tannhäuser kennen lernten!*)

*) Wer das noch bezweifelt, lese die bewundernswerthe Schrift von Alfred Ernst, „Etude sur Tannhäuser.“

Die Aufführung in Bayreuth hat also nicht etwas, was wir schon hatten, durch etwas, was wir noch nicht hatten, ergänzt und vervollständigt, sondern, indem sie uns das Drama gab, gab sie uns auch die Musik. Hundert Mal erbebte das Herz bis ins Innerste vor längst vertrauten Tönen:

Es klang so alt, und war so neu!

Man wird sich leicht vorstellen, wie bei dem Zuhörer an solche Eindrücke das reinpersönliche Moment ergreifend sich anschloss: denn vor genau fünfzig Jahren waren diese Töne der Seele des dreissigjährigen Meisters entquollen,*) und keiner hatte sie bisher vernommen, Tannhäuser, „wie er ihn sich gedacht hatte“, war nie zur Aufführung gekommen! In diesem Gedanken liegt etwas furchtbar Ergreifendes, die Tragödie eines ganzen Lebens, die Einsamkeit des Genies! Manchem von uns gingen wohl ausserdem unwillkürlich, und zu unserem eigenen Verdruss, die Urtheile über dieses hehre Werk und seinen Schöpfer, wie sie von 1845 an bis spät in den siebziger Jahren üblich waren, durch das Gedächtniss: neben dem Richard Wagner, der aus diesem erhabenen Werke zu uns redete, die Welt, die ihn umgab, als er es schrieb und aufführte von 1845 bis 1875. Jedenfalls wussten wir fortan, dass, wer nicht von dem Gesang:

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!

Erlösung ward der Welt zu Theil!

überwältigt werde, auch nicht im Stande sei das

Höchsten Heiles Wunder:

Erlösung dem Erlöser!

so aufzunehmen, „wie Wagner ihn sich gedacht hatte.“

Natürlich sind das alles nur fast aphoristische Andeutungen; ich glaube aber, dass sie genügen können, um meine Behauptung zu rechtfertigen, die Bayreuther Aufführung des Tannhäuser hätte uns zu neuen Begriffen, das heisst also, zu neuen Einsichten in Bezug auf Wagner selber und seine künstlerische Entwicklung geführt. Die neuen Begriffe in Bezug auf Bayreuth ergeben sich nun unmittelbar aus jenen. Ich glaube nicht, dass wir einen Bayreuther Tristan, noch weniger Bayreuther Meistersinger ausserhalb Bayreuths jemals erleben könnten; die Unmöglichkeit ist aber nicht so unmittelbar einleuchtend; eine von Mottl geleitete Tristan-Aufführung z. B. kann in jeder Stadt einen hohen Grad von Schönheit erreichen, und die Meistersinger unter Richter in Wien sind bei allen haarsträubenden Mängeln doch hinreissend. Tannhäuser dagegen ist eben so heilig wie Parsifal. Er kann nur in Bayreuth in die Erscheinung treten; weswegen, ergibt sich schon — wenn auch nur zum Theil — aus obigen Ausführungen; wer in Bayreuth war, weiss es, wer nicht da war, gehe hin. Und das wirkte nun auf alle Einsichtigen mit solcher Ueberzeugungskraft, dass Viele, die früher Bayreuth fern gestanden, oder

*) Erste dichterische Idee 1841, erste musikalische Skizze 1842.

vielleicht zum berüchtigten „Modepublikum“ gehört hatten, ihm nunmehr nähertraten; einige zu einer Thätigkeit, die schon jetzt Früchte getragen hat. Alle, welche nur ahnten, was mit dieser Aufführung geleistet worden war, konnten nicht anders als sich inniger denn je zuvor mit Bayreuth verknüpft fühlen; sie begriffen mit einem Male viel lebhafter die Bedeutung, die Leistungsfähigkeit, die Ziele dieses Instituts. Was Bayreuth mit dieser That für ein richtigeres Verständniss Wagners gethan hatte, das strahlte auf Bayreuth zurück und bewirkte ein richtigeres Verständniss Bayreuths.

Das alles meinte ich, als ich von diesen Festspielen des Jahres 1891 sagte, sie bedeuteten einen Wendepunkt in der Geschichte der Festspiele.

Nun muss ich aber leider berichten, dass nicht alles so glatt ging, wie man es etwa aus Obigem zu entnehmen wähnen könnte. Bei den Proben herrschte allerdings eine Begeisterung und eine Ergriffenheit, wie man sie vielleicht seit 1876 nicht wieder gesehen hatte; die Künstler hatten natürlich die Bedeutung dieser That eingesehen. Nun aber wollte der Zufall — ein so glücklicher Zufall, dass ich ihn lieber als „Vorsehung“ auffassen möchte — dass in jenem Jahre eine ganz besonders akute Sängernoth herrschte. Man hätte beinahe sagen dürfen: Wer Stimme hatte, passte für die Rolle nicht, und wer für die Rolle passte, hatte keine Stimme. Die Festspielleitung konnte natürlich keinen Augenblick wanken. Es ist zwar künstlerisch verwerflich, was sinnlich in die Erscheinung treten soll, der ergänzenden Phantasie zu überlassen; viel schlimmer ist es aber, etwas Unwahres hinzustellen, was die Phantasie erst vernichten und dann durch ein Anderes ersetzen muss. Bayreuth musste, soweit irgend thunlich, die richtigen Darsteller wählen, damit das bisher vernachlässigte Drama uns vor die Augen trete; das Volumen der Stimme konnte erst als zweites in Frage kommen. Gerade hierin gelangte aber ein Prinzip zum Ausdruck. Bayreuth war in die Nothlage versetzt, wählen zu müssen, und es wählte richtig, nämlich, so wie kein Operntheater der Welt gewählt hätte. Ein Berichterstatter, von dem ich nächstens Verschiedenes anführen werde, hat über dieses „Bayreuther Prinzip“ die sehr beherzigenswerthen Worte geschrieben: „Die Welt kann sich bei jedem Unternehmen sehr lange mit den Nebendingen beschäftigen, ohne jemals zur Hauptsache zu gelangen. Man hatte sich bisher im besten Falle bemüht, Einzelnes einer grösseren Vollendung zuzuführen, im Glauben, dadurch ein besseres Ganzes zu gewinnen; hier erst (in Bayreuth) hatte man mit Dem begonnen, womit begonnen werden muss, und war zu einer Gestaltung des Ganzen gelangt, der gegenüber eine geringere oder grössere Vollkommenheit der Einzelheiten an Bedeutung verlor.“ Es ist ohne Frage bedauerlich, wenn der Vertreter des Tannhäuser nicht schon durch die Macht seiner Stimme alle Anderen überragt und wenn er nicht solche erschütternden Stellen wie das „Erbarm dich mein! ach erbarm dich mein!“ durch einen physischen Paroxysmus zum Ausdruck zu bringen vermag; eine Opernaufführung kann

an derlei Dingen allein zu Grunde gehen, ebenso wie man umgekehrt zwanzig Jahre lang einzig und allein, um Niemann singen zu hören, in Tannhäuser ging, unbekümmert um Wagners Werk. Bei einer solchen Gestaltung des Ganzen aber, wie sie in Bayreuth erreicht war, verliert selbst dieses immerhin wichtige Moment sehr an Bedeutung; und jedenfalls kann nicht gezweifelt werden, dass ungenügende Stimmittel das kleinere Uebel, nämlich ein nur relatives sind, während ein unpassender, schlechter, opernhafter Darsteller des Tannhäuser jene „Gestaltung des Ganzen“ von vornherein zerstört. Noch auffälliger vielleicht trat für das verständnisvolle Publikum das richtige Prinzip der Leitung bei der „Elisabeth“ hervor, wo es gelang, an Stelle jeder allgemein effektvollen Scheinleistung, den kindlichen und heiligen Typus der Elisabeth für immer zweifellos festzustellen. Wie wenig will dagegen das rasche Urtheil mancher musikalischer Opernfreunde besagen, welche das Prinzip kurzweg verdammten, weil ihr Gehörorgan den Verlust einiger Takte im II. Finale zu beklagen hatte. Gewiss hätte jeder sie gern hören mögen: aber hier galt es vor Allem erst einmal die „Elisabeth“ zu sehen und zu erleben. Dank einer der glücklichen Fügungen, die sich für Bayreuth bei aller Noth immer wiederholen, ist gerade dieses Erlebniss völlig gelungen. — — Wenn diese unverstandenen „Zufälle“ — leider! — hie und da schmerzliche Enttäuschungen hervorriefen, die laut von sich reden machten, so stand denen eine aus drei Elementen zusammengesetzte Masse in ganz besonderem Grade verständnisvoll Ergriffener gegenüber, in erster Reihe die Künstler, sodann der Kern wahrer Freunde, und drittens ein guter Theil vom „Modepublikum“. Von den Künstlern hatte der Meister gesagt: „Sie Alle sind die Einzigsten, die mein Werk wahrhaft förderten, sowie sie die Einzigsten sind, welche ich in alle Zukunft bei meiner noch nicht gänzlich erloschenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unserer Kunst im Auge behalte“ (X, 156); auch 1891 rechtfertigten sie dieses Vertrauen. Was die wahren Freunde bei dieser Aufführung empfanden, habe ich bereits anzudeuten versucht. Besonders interessant war das Verhalten des vielgeschmähten Modepublikums, d. h. derjenigen, welche mit Bayreuth in keinem näheren Zusammenhang stehen (oder wenigstens damals standen) und die einfach, weil sie schöne Aufführungen schöner Werke hören wollten, hin gekommen waren. Bei ihnen musste natürlich das subjektive Moment, das ich oben betonte, jenes Mitleiden mit dem Leiden des Genie's, ganz wegfallen; sie waren also so „objektiv“, wie man es sich nur wünschen konnte; dazu, als vielgereiste, wohlhabende Leute, gewiss eher mehr als weniger verwöhnt in Bezug auf schöne Stimmen. Unter diesem Theil der Zuhörer herrschte nun die hellste Begeisterung. Glänzende Operntenöre und Primadonnen hatten sie ja genug — vielleicht zu viele — gehört; jeder naiv empfindende Mensch musste aber gestehen, dass er eine derartige Theateraufführung niemals erlebt hatte; und gerade diesen Leuten, die kein einziges Mal in ihrem

Leben über Richard Wagners Kunstwerk nachgedacht hatten, fiel der Kontrast zwischen diesem Tannhäuser und jenem, den sie sonst allorten gesehen, so stark auf, dass sie sich vor Erstaunen und Begeisterung gar nicht zu fassen wussten. Erheiternd wirkt ihre Verwunderung über die abfälligen Urtheile von der Gegenseite. Eine vorzügliche Abfertigung wurde diesen Kritikern durch den berühmten amerikanischen Schriftsteller, Mark Twain, zu Theil: er beklagt sich über die kritisirenden Schwätzer, die ihn nicht in Ruhe speisen lassen, und sagt, er wisse nicht, wer den Tannhäuser gesungen habe, es sei ihm auch ganz gleichgültig, ebensowenig wisse er, ob dieser Sänger viel oder wenig Stimme hatte, eines aber wisse er, dass er einen solchen Eindruck noch nie von einer Theateraufführung erlebt und dass man ihm seine zwanzig Mark nicht gestohlen habe! — Viele Hunderte wurden durch diese eine Erfahrung, die Tannhäuseraufführung des Jahres 1891, zu ernsten und ergebenen Anhängern des Bayreuther Meisters; die grosse Bedeutung der Festspiele wurde jetzt erst allgemein anerkannt.

Ueber die Aufführung selbst näheres zu berichten widerstrebt mir; das kommt nur einem Künstler zu; verschiedenes Beachtenswerthes findet man in den „Tannhäuser-Nachklängen“.*) Dagegen will ich aus dem leider nur privat gedruckten Briefe eines der begabtesten Männer unter denen, die bis 1891 Bayreuth fernstanden, und dem nun, durch das Erlebniss der Tannhäuseraufführung, die Augen geöffnet wurden, einige Stellen mittheilen; sie gehören zu dem Besten was überhaupt je über Bayreuth gesagt wurde. Die Anonymität des kürzlich gestorbenen Verfassers wird durch die Buchstaben C. F. dem Fernerstehenden nicht verrathen.

Der Brief ist an einen unversöhnlichen Gegner Bayreuths gerichtet; C. F. selber war bis 1891 indifferent gewesen, seine Interessen waren mehr auf bildende Künste und Litteratur als auf Musik gerichtet, ausserdem hegte er „Bedenken gegen die für das musikalische Drama erforderliche Einheit von Musik und Wort“ — — — Diese theoretischen Bedenken sind nun vor dem Erlebniss des Tannhäuser gefallen; C. F. hat die Bedeutung der Bayreuther Festspiele erfasst: „Die Wichtigkeit dieser Tannhäuser-Aufführung“, sagt er, „liegt recht eigentlich darin, dass sie die Bildung eines bestimmten und grossen Stils für das erhabene Drama überhaupt möglich erscheinen lässt.“ Das ist, was dieser Tannhäuser ihm zunächst, im Allgemeinen, über Bayreuth lehrt. Auf die Aufführung näher eingehend, schreibt er: „Sie werden unzweifelhaft von der wundervollen Inszenierung des Tannhäuser und wahrscheinlich auch von der nicht ganz genügenden Besetzung der Hauptrollen reden hören. Beides trifft zu**) und hat doch so gar nichts zu thun mit dem, was an der hiesigen

*) 1892 in diesen Blättern, später als Brochüre erschienen.

**) Letzteres im Sinne der „Opernbesucher“ natürlich!

Aufführung des Tannhäuser merkwürdig ist. Es hat sich wieder einmal die alte Erfahrung bestätigt, dass das Publikum dem Neuen, das ihm geboten wird, vollkommen rathlos gegenübersteht; und ob es von der Kritik gut berathen werden wird, erscheint mir mindestens zweifelhaft. Es kann mich ganz unglücklich machen, wenn ich Worte wie Inszenierung und Regie auf den Bayreuther Tannhäuser anwenden, wenn ich die Leute von dem Ballet im ersten Akt, von der Pracht der Dekorationen und der Echtheit der Kostüme schwärmen höre. Es ist ganz unmöglich, mit diesen Requisiten der Theatersprache das zum Ausdruck zu bringen, was die hiesige Aufführung thatsächlich über die Sphäre der gewohnten theatralischen Vorführungen weit hinaushebt. Ich kann nicht anders sagen, als dass hier eine Art von künstlerischer Gestaltung des Bühnenvorganges vorliegt, wie ich sie noch nicht erlebt habe. Wenn der gewohnte Theaterbesucher Vergleiche anstellt, wenn er vieles besser findet, als auf den stehenden Bühnen, manches besser gesehen und gehört zu haben meint, so beweist er damit, dass ihm dasjenige nicht nahe getreten ist, wodurch das hier Geleistete als ganz unvergleichlich mit Allem erscheint, was auf unseren Bühnen überhaupt möglich ist. Wem aber das „offenbare Geheimniss“ der hiesigen Vorführung aufgegangen ist, der wird davon so gefesselt sein, dass ihm alles andere, wofür er in sonst Gesehenem und Gehörtem einen Maassstab der Vergleichung besitzt, doch nur als untergeordnet vorkommen muss.“ Dieses offenbare Geheimniss der Gestaltung deutet nun C. F. dahin, dass „das auf der Bühne sichtbar Geschehende derartig mit der Musik verbunden ist, dass aus Beiden ein vollkommen einheitliches Ganzes entsteht“; seine tiefen Betrachtungen hierüber will ich aber schon deswegen nicht anführen, weil sie offenbar nur eine Seite des Kunstwerkes beleuchten; die Tannhäuser-Aufführung hatte ganz plötzlich den hochbegabten Mann über Wagners Kunst und über sein Bayreuth belehrt, sein Auge umfasste aber doch noch nicht das Ganze. Sobald er jedoch zur thatsächlichen Aufführung zurückkehrt, trifft er mit jedem Wort das Richtige: „Als sich der Vorhang zum ersten Akte des Tannhäuser aufthat und ich anstatt des gewohnten Ballets einen Tanz im künstlerischen Sinne des Wortes sich entwickeln sah, da empfand ich sofort, dass es sich hier um etwas ganz anderes handle, als um die blosse Vervollkommnung einer gewöhnlichen Theatervorstellung. Die Behandlung dieser ersten Scene zeigte eine solche Uebereinstimmung der tanzenden Bewegung und der Musik, dass man meinen musste, die Musik selbst sei es, die mit Nothwendigkeit gerade diese und keine anderen Stellungen, Geberden und Bewegungen hervorrufe; was das Auge sah, erschien nur wie die zur Sichtbarkeit fortentwickelte Musik selbst; man meinte die Musik nun erst zu verstehen, da sie sichtbare Gestalt gewonnen hatte. — — — Und auch das Wort, die musikalische Deklamation, der Gesang tritt nicht als etwas von allem anderen Unterschiedenes

hinzu, sondern erwächst als die höchste Form des Ausdrucks mit innerer Nothwendigkeit da, wo die Handlung es fordert. So tritt uns (in Bayreuth) das Ganze als ein grosser Organismus gegenüber; wir vergessen thatsächlich das Theater mit seinen Mitteln und befinden uns in einer Welt, die uns ideal scheint, weil die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins in ihr keine Gültigkeit haben, und die doch wiederum nothwendig und überzeugend ist, weil sie die Bedingungen ihres Seins uns in jedem Augenblicke sinnenfällig darstellt.“

Das war das Urtheil eines Mannes, dessen eingehende Beschäftigung mit dem klassischen Alterthum und mit den verschiedenen Zweigen grosser, echter Kunst ihn stäts mit Misstrauen gegen die Zwittergattung der „Oper“ erfüllt, und den keine frühere Aufführung eines Wagner'schen Werkes davon überzeugt hatte, dass hier ein neues Drama, „ein erhabenes Drama grossen Stiles“, nicht eine Oper, vorliege. Ueber die technischen Bedingungen, einer solchen Leistung, wie des Bayreuther Tannhäuser, sowie über das Mehr und Weniger des Gelingens in Einzelheiten, urtheilt er ebenfalls so scharf und treffend, dass ich in seinen Worten alles finde, was in Bezug hierauf in einer Geschichte der Festspiele zu sagen nöthig ist. „So etwas kann nur erreicht werden, wo alle konkurrierenden Kräfte, die Leiter des Orchesters so gut wie die Darsteller der Hauptrollen, der Regisseur, der Maschinist bis zum letzten Statisten herab sich einer höchsten Instanz unbedingt unterwerfen. Sie wissen, wer hier diese höchste Instanz bildet. — — — Man kann recht deutlich verfolgen, wo jener oberste Wille am freiesten geherrscht hat, am besten verstanden und befolgt worden ist. Vollendet ist, wie schon erwähnt, die Tanzscene im I. Akt, ebenso der zweite Akt mit dem Einzug der Gäste und dem Sängerkrieg, dann der Schluss mit der Erscheinung der Venus, dem Leichenzug der Elisabeth und dem Auftreten der jüngeren Pilger, kurz überall da, wo zu der beabsichtigten Wirkung schon ein unbedingtes Gehorchen genügte. Der hohen Intention nicht immer entsprechend waren die Einzeldarstellungen; nur wo, wie in manchen Fällen, sich eine selbständige Gestaltungskraft in den Dienst der grossen Absicht stellte, da freilich erschien das Höchste erreicht.“

Wer den Tannhäuser in Bayreuth erlebt hat und wer nicht blos diese That an sich, sondern ihre rückwirkende Bedeutung für eine gerechtere Erkenntniss Richard Wagner's und seiner Kunst, sowie ihren Einfluss auf die weiteren Schicksale der deutschen Bühnenfestspiele in Bayreuth in Betracht zieht, wird meine Darstellung — selbst mit Zuhilfenahme der Zitate aus A. F. — sehr ungenügend finden. Ich musste mich damit begnügen, ein Stimmungsbild zu skizziren und die wichtigsten Ziele und Errungenschaften dieses denkwürdigen Festspiels dem Leser deutlich vor Augen zu führen.

1892 (*Parsifal*, *Tristan*, *Meistersinger*, *Tannhäuser*). Zuerst ein wichtiges Ereigniss: in diesem Jahre wirkte zum ersten Male des Meisters Sohn, Siegfried Wagner, bei den Festspielen praktisch mit. Hier, auf seines Vaters Bühne, bethätigte er zum ersten Male jene angeborenen musikalischen Gaben, die ihm bald darauf einen grossen Ruf als Dirigenten erwerben sollten. Im Jahre 1894, obgleich ganz bescheiden zur „musikalischen Assistenz“ noch gerechnet, hat er bereits solche Aufgaben, wie die Direktion des ganzen dritten Aktes Lohengrin (bei der unvorhergesehenen Abwesenheit F. Mottl's) so glänzend durchgeführt, dass das Orchester ihm einen Tusch brachte. Welche Hoffnungen sich für Bayreuth an eine so ausserordentliche und zugleich vielseitige Begabung knüpfen, braucht nicht erst ausgeführt zu werden.

Das Prinzip dieses Festspiels 1892 ist das selbe wie das des Jahres 1889: Rekapitulation des bisher Geleisteten zur Befestigung der künstlerischen Stellung Bayreuths und zur finanziellen Kräftigung. Zwar waren schon 1891 gerade die Vorstellungen des *Tannhäuser* voller als sonst irgend ein Werk im ersten Jahre seiner Aufführungen — Dank dem „Modepublikum!“ — gewesen, es war aber eine besonders glückliche Idee, den *Tannhäuser* sofort im nächstfolgenden Jahre zu wiederholen; eine empfindlichere Zurechtweisung konnte den Gegnern gar nicht zu Theil werden; diese waren 1892 froh, wenn sie in dem übervollen Hause überhaupt einen Platz noch erhalten konnten, und die Gerechtigkeit muss gestehen, dass sie jetzt, wie früher, ihr erstes, unreifes und unrühmenswerthes Urtheil änderten. Wirklich Schade, dass Schopenhauer uns die Ueberzeugung so tief eingebohrt hat, dass ein Mensch zwar belehrt werden kann, dass er aber in aller Zukunft genau so handeln wird, wie er in der Vergangenheit gehandelt hat! — Finanziell wird der Festspielfonds jedenfalls der Stärkung bedurft haben; denn *Tannhäuser* ist wohl das kostspieligste aller Werke Wagner's zum Inszenesetzen; und genau so wie 1889 die finanzielle Stärkung für die Inangriffnahme einer neuen, grossen Aufgabe nöthig gewesen war, so auch jetzt: die Festspiele des Jahres 1892 sind die Vorbereitung auf *Lohengrin*.

Ausführlicheres über diese Festspiele zu berichten passt nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit; es genügt zu sagen, dass ihr Erfolg nach jeder Richtung hin ein vollkommener war, und dass alle vier Werke vor gleich vollen Häusern gespielt wurden. Für Näheres verweise ich auf meinen Aufsatz „Musikausstellung und Festspiele“ im Oktober-Stück dieser Blätter, Jahrgang 1892.

Nur einen unmittelbaren Erfolg dieser Festspiele muss ich noch hier nennen: die Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth, am 10. November 1892. Die leitende Idee bei dem Inslebenrufen dieser Schule ist natürlich die selbe, welche den Meister — leider ohne Erfolg — im Jahre 1877 zu der Begründung der „unerlässlichen Uebungen um ein Per-

sonal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden“ (X, 23) veranlasste. Ganz bescheiden und geräuschlos, wie es sich für Bayreuth ziemt, wurde nun ein solcher Uebungskursus in kleinem Maassstab gegründet; Leiter ist Julius Kniese. Ich halte es aber nicht an der Zeit, jetzt schon Ausführlicheres über diesen Versuch zu berichten: was im Geiste Wagners aufwachsen soll, braucht Zeit und viel Arbeit; die „Bayreuther Schule“ steckt noch in den ersten Anfängen.*)

1894 (*Parsifal*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*). — Lohengrin hat nicht den selben Kampf durchzumachen gehabt wie Tannhäuser; Tannhäuser hatte schon im Voraus für ihn gesiegt. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass man nunmehr in anderer Weise gegen Bayreuth zu kämpfen begann. Das Hoftheater in München suchte dadurch Bayreuth zu schaden, dass es die ihm bekannt gewordenen Angaben über Kostüme, Dekorationen u. s. w. zu einer eigenen Neuinscenirung benutzte, die es zwei Monate vor den Bayreuther Festspielen herausbrachte. Der Erfolg glich einer Selbstironisirung. — Eigenthümlich war der Kontrast zwischen dem heftigen Kampf des Jahres 1891, in welchem noch allerhand Zufälligkeiten sich gegen Bayreuth vereinigten, und dem sofortigen, fraglosen, kampflosen Siege Lohengrins. Diese zwei so verschiedenen Stimmungen entsprachen eigentlich dem Charakter der beiden Werke recht gut: Tannhäuser, der von allen Leidenschaften hin und hergeworfene Sünder, dessen „Sehnen zum Kampfe drängt“, und Lohengrin, der gottgesandte, „wonnigliche“ Mann! Im Jahre 1894 siegte zum ersten Male Bayreuth sofort widerspruchslos; es war genau zwanzig Jahre nach dem Augenblick, wo Wagner seinen Freunden erklärte, er müsse sein Bayreuther Unternehmen als gescheitert betrachten, er werde die noch offenen Seiten des Bühnenfestspielhauses mit Brettern beschlagen lassen und bessere Zeiten abwarten**); genau zehn Jahre nach jenem ersten stillen Parsifalfestspiel, wo Diejenigen, denen wir Bayreuth jetzt verdanken, sich zu fassen begannen und unerschrocken zielbewusst an die aufopferungsvolle, unermüdliche Arbeit schritten, aus welcher inzwischen, neben dem immer vollkommeneren Parsifal, nacheinander Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser und jetzt, zum Schluss, Lohengrin hervorgegangen waren. Blickt man zurück, so ist das eine kurze Zeit; man sieht wie das Gute doch siegt, sobald es nur will; was diese zwanzig Jahre, von 1874 bis 1894, enthalten, berechtigt zu den kühnsten Hoffnungen. Allerdings aber nur, wenn wir uns die Worte des Meisters stets gegenwärtig halten: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt!“ 1876 wurden diese

*) Bezüglich der prinzipiellen Bedeutung dieser Stilbildungsschule verweise ich auf meinen Aufsatz in der „Freien Bühne“ (jetzt Neue Deutsche Rundschau), Jahrg. 1893, S. 188.

**) Karl Heckel: Die Bühnenfestspiele, S. 38.

Worte vielfach missverstanden; jetzt ist das kaum mehr möglich; denn jedes neue Festspiel war eine neue Exemplifikation dazu, und keines mehr als der glorreiche Lohengrin des Jahres 1894.

Bei der Besprechung der ersten Festspiel, derjenigen des Jahres 1876, sagte ich, sie wären die unvollkommensten gewesen; in welchem nur relativen Sinne ich das meinte, wurde, hoffe ich, verstanden. In ähnlicher Weise stehe ich nicht an zu behaupten, dass der Bayreuther Lohengrin das Vollkommenste war, was diese Bühne geleistet hat. Hierzu trugen viele Umstände bei. Die reichere Erfahrung hat wohl etwas, aber wenig zu bedeuten. Das tiefere Erfassen von Wagners dramatischen Absichten seitens jedes einzelnen Mitwirkenden, der natürlich nur langsam aus der Opernchrysalide sich loswickeln kann, ist schon wichtiger, namentlich die Wirkung, des gegenseitig gegebenen und empfangenen Beispiels. Das weitaus Wichtigste dünkt mich aber die zunehmende Macht jenes „obersten Willens“ von dem C. F. sprach, und dessen Wirkung um so tiefer reicht, je grösser das Vertrauen der Künstler. Das Vertrauen der Künstler wird aber auch durch den öffentlichen Erfolg beeinflusst, ein Jahr wie 1891 kann es erschüttern, die weise Vorsicht, 1892 die selbe Aufführung sofort zu wiederholen, hatte es aber wieder mehr denn je gefestigt. Nebenbei gesagt, ist es darum vollkommen ungerechtfertigt, den sogenannten „äusseren Erfolg“ zu verschmähen, oder, wie einige Enthusiasten es belieben, ihn geradezu zu schmähen; es verhält sich damit wie mit dem Geld, welches Bayreuth an seinen Kassen einnimmt: der äussere Erfolg wird sofort zur inneren Errungenschaft umgemünzt und als solche verwerthet. — Zur Vollkommenheit der Lohengrin-Aufführung trugen noch andere Umstände bei. Für Elsa und Lohengrin fanden sich glänzende, für alle übrigen Hauptrollen vorzügliche Vertreter. Und wenn ich die Worte „glänzend“ und „vorzüglich“ gebrauche, so will ich damit andeuten, dass diese Rollen zugleich gesanglich und auch darstellerisch, nicht blos technisch gut, sondern dramatisch scharf charakterisirt uns vorgeführt wurden. Hier hatten wir — und wohl zum ersten Male — die Vereinigung tadelloser Chöre, vorzüglicher „kleiner“ Rollen, und der virtuoson Beherrschung aller grossen Rollen zu einer noch nicht erlebten Vollkommenheit. Ich weiss nicht, ob andere Rücksichten die Festspielleitung bestimmten, gerade dieses eine Werk nicht in einem folgenden Jahre zu wiederholen, ich glaube aber, dass sie sehr weise handelte; denn der Meister forderte von seinen Festspielen, wie wir sahen, eine „deutlich zunehmende Vorzüglichkeit“, und das war hier gar nicht denkbar.

Eine weitere Besprechung der Einzelheiten der Aufführung glaube ich hier nicht geben zu sollen, da der Gesamtüberblick über alle Festspiele, der in dieser Arbeit bezweckt wird, hierdurch eher leiden würde. Nur das eine grosse Moment der Bayreuther „Gestaltung“ will ich hervorheben, weil es in seiner Einfachheit sehr geeignet ist, den dort herrschenden

künstlerischen Tiefblick zu kennzeichnen. Ich werde wieder C. F. anführen, der in seinem zweiten Brief aus Bayreuth (1894) noch einmal mit bewundernswerther Schärfe des Urtheils den Kern der Sache traf.

C. F. bemerkt: „auf den gewöhnlichen Bühnen, auch da, wo man es an gutem Willen nicht fehlen lässt, zeigen die Aufführungen von Lohengrin ihre Unzulänglichkeit darin, dass der dramatische Vorgang zu keiner unmittelbaren Verständlichkeit gelangt.“ Ich habe an anderem Orte darauf hingewiesen, wie so der scheinbar „esoterische“ Charakter dieses Werkes namentlich darin begründet liegt, dass der Dichter hier gewissermaassen den Verstand umgeht; nicht etwa als sei der äusserlich aufzufassende Vorgang nicht höchst „verständlich“, sondern insofern dem Dichter dieser Vorgang nur als Folie dient, und er vermittelt der reinkünstlerischen Sinne des Auges und des Ohres immerwährend ganz unmittelbar zum Herzen redet, und zwar Dinge redet, die nicht dem Gebiet des Verstandes angehören. Ein unmittelbares und richtiges Verständniss der Musik ist in Folge dessen gerade in diesem Werke mit dem richtigen Eindruck auf das Auge derart verbunden, dass ein falsches Bild genügt, um die dichterische Absicht bis zur Unkenntlichkeit zu verwischen. Hier ist nicht der Ort, um das weiter auszuführen, und ich glaube, dass C. F. selber vielleicht der Sache nicht ganz auf den Grund gegangen ist; ganz vorzüglich hat er aber, durch die Bayreuther Aufführung belehrt, den wichtigsten Punkt hervorgehoben, der zur Sichtbarwerdung der poetischen Intention unerlässlich ist. Er schreibt: „Indem sich der Blick auf die grossen Verhältnisse des Vorgangs richtete, stellte es sich heraus, dass für das zu schaffende Bühnenbild vor Allem der Gegensatz der Massen auf der einen Seite und der wenigen handelnden Figuren auf der anderen Seite maassgebend sein musste. Diesen für den Lohengrin bezeichnenden Gegensatz galt es energisch zur Anschauung zu bringen, um den Rahmen zu gewinnen, innerhalb dessen sich die einzelnen Theile des Bildes ordnen und in ihrer wechselseitigen Wirkung zu einem Ganzen zusammenschliessen konnten. Dieser obersten Gliederung des gesammten im Drama gegebenen Stoffes ist in der Aufführung zu allererst Rechnung getragen. Auf die Chöre der Grafen und Edlen, der Frauen, der Mannen, auf die freie und selbständige Lebendigkeit ihrer Bewegungen, auf ihr Zusammen- und Gegeneinanderwirken, auf die Deutlichkeit des Ausdrucks ihrer Beziehung zur Handlung ist die äusserste Sorgfalt verwendet. Es ist erreicht, dass für den Zuschauer sich die Chöre bei all ihrer Mannigfaltigkeit zu dem einen grossen Bestandtheil des dramatischen Vorgangs zusammenschliessen, und es liegt nahe, in dieser Behandlung und Verwerthung der Chöre eine Fortentwicklung des Chores der antiken Tragödie zu erkennen. Von diesem Hintergrunde eines bewegten Gesamtdaseins heben sich die Träger der Handlung deutlich ab und werden so trotz ihrer Gegensätzlichkeit zu dem anderen grossen Bestandtheil des Gesamtbildes. Bis zu den

Kostümen ist diese grosse Scheidung durchgeführt; schon für das Auge treten vor den schlichten und einförmigeren Massen die in starke und bestimmte Farben gekleideten Einzelfiguren hervor. — — — Nun erst zeigt sich die Bühnengestaltung des dramatischen Vorgangs in ihrer künstlerischen Folgerichtigkeit. Die beiden grossen Bestandtheile des Bühnenbildes, das Leben der Massen und das Handeln der Einzelfiguren, bedingen sich gegenseitig, ihre gleichmässige Herausarbeitung führt nicht zu einer getrennten Wirkung der einzelnen Theile, vielmehr sind die in dem Drama gelegenen Elemente gerade so geordnet und so herausgehoben, dass sie eine einheitliche Gesamtwirkung ergeben müssen. Das kraftvolle Leben, das sich in den Schaaren der Edlen und Mannen, der Krieger und Frauen entwickelt, erscheint gesteigert in den Trägern der Handlung, die Gegensätze, die dort zum Ausdruck kommen, werden hier zu unlösbaren Konflikten, was die Menge nur bewegt, hierhin und dorthin treibt, das wird auf den Höhen des Daseins zum unentrinnbaren Schicksal. Und so sehen wir auf dem grossen Hintergrunde leidenschaftlich bewegten Lebens zwischen den Gestalten, in denen die streitenden Mächte selbst gewaltige Erscheinung gewonnen haben, die tragische Handlung sich vollziehen, die unaufhaltsam dem unentrinnbaren Ende zutreibt.“

Hiermit ist, wie gesagt, der Mittelpunkt der Bayreuther Aufführung, rein als Bühnengestaltung betrachtet, getroffen. Das möge für meinen heutigen Zweck genügen. Zum Schlusse nur die Abschiedsworte des verehrten Freundes, der uns so bald nachher jählings entrissen werden sollte: „Unberechenbar ist die Wirkung, die von hier ausgeht. Nicht in dem Interesse der Bühne, nicht in dem Interesse der Kunst erschöpft sich die Wichtigkeit dessen, was hier gethan wird. Welchem Thätigkeitskreise der Einzelne angehören mag, zu welchen Zielen ihn sein Streben treibt, er wird sich an dem, was er hier erlebt, stärken und aufrichten können, wenn er nur den Geist zu erkennen vermag, in dem hier gewirkt und geschaffen wird.“

Ausserhalb von Bayreuth. — Somit ist mein Bericht über die Festspiele zu Ende. Gleich nach Schluss der Aufführungen des Lohengrin-Jahres wurde in Bayreuth mit den Vorbereitungen zu der ersten Wiederholung des Ring des Nibelungen begonnen; schon im Sommer 1895 wurde ein Theil der Scenerie probirt und aufgestellt. Während dort so fleissig gearbeitet wird, wäre es an uns, uns ebenfalls auf dieses künstlerische Erlebniss vorzubereiten. Auf das Werk selbst werden wohl Andere, Berufenere näher eingehen; ausserdem sind die früheren Jahrgänge dieser Blätter eine wahre Fundgrube in dieser Beziehung. Ein Ueberblick über den Gang der Festspiele ist aber ebenfalls eine gute Vorbereitung; wir werden ein ganz

anderes Gefühl der Zusammengehörigkeit mit Bayreuth und der Theilnahme an seinen Thaten haben, wenn uns während des Genusses des einen bestimmten Werkes die Geschichte Bayreuths, d. h. also der aufeinanderfolgenden Festspiele, wenigstens in einigen wesentlichsten Zügen recht plastisch vor Augen steht. Es dürfte uns dies eher in den Stand setzen, auch hier dem Rathe des Cervantes zu folgen und „bei allem was wir thun eine feste und bestimmte gute Absicht zu haben“. — Die Engländer nennen eine derartige Skizze, wie ich sie zu geben versucht habe, mit dem charakteristischen Ausdruck „skeleton-sketch“: eine Zeichnung des Gerippes, des Skeletts! Mit dem Wort „Umriss“ sagt man eigentlich, dass die äusseren Linien aufgezeichnet wurden; ich war dagegen bestrebt, nicht ein Aeusseres, sondern ein Inneres, nicht ein Fragment, sondern ein Zusammenhängendes zu geben. Vermag der Naturforscher aus einem einzigen Knochen ein ganzes Thier, wie es lebte und webte, zu rekonstruiren, so darf ich wohl hoffen, dass ein solches „Festspiel-Gerippe“ wie das vorliegende für Manchen, jetzt und später, nicht ohne Interesse sein wird.

Um den geschichtlichen Ueberblick etwas vollständiger zu machen, will ich hier noch ganz kurz einiges aufzählen, was ausserhalb Bayreuths den direkten Einfluss der Festspiele bezeugt.

Zunächst fällt die Präponderanz der Bayreuther Dirigenten auf: nach Bülow (der unter Liszt und Wagner ausgebildet) sind die drei Hauptkapellmeister der Festspiele, Richter, Levi und Mottl, anerkanntermaassen die ersten lebenden Orchesterleiter. Aber auch die anderen: Anton Seidl, Richard Strauss, Muck, Weingartner, Fischer u. s. w., fast alle diejenigen, die etwas zu bedeuten haben, sind aus der Schule der Bayreuther Festspiele hervorgegangen. Viele andere, die niemals praktisch in Bayreuth thätig waren, holen sich dennoch dort Belehrung; das gilt namentlich von den grossen Dirigenten des Auslandes, die fast alle fleissige Besucher der Festspiele sind, und von denen manche — wie z. B. Lamoureux — sich auf diesem Wege zu vollwerthigen „Wagnerdirigenten“ ausgebildet haben.

Neben den Dirigenten im Orchester stehen jetzt immer mehr Bayreuther Sänger auf den Bühnen. Zwar macht sich dieser Einfluss ziemlich langsam geltend; der Sänger demoralisirt schnell in der alten miasmatischen Umgebung und unter dem Einfluss des gewöhnlichen Grossstadtpublikums. Aber dennoch, etwas bleibt davon übrig; man erkennt den Bayreuther Sänger trotz allem und durch alle Unarten hindurch. Und wenn z. B., wie in Karlsruhe, ein Bayreuther Dirigent, mehrere vortreffliche erste Kräfte (wie Fräulein Meilhac, Frau Reuss und Fritz Plank), durch häufiges Mitwirken bei den Festspielen geformt, ausserdem viele Bayreuther Chor- und Orchestermmitglieder zum gemeinsamen Wirken zusammentrafen, so brachte diese Bühne Aufführungen zu Stande — nicht allein Wagner'sche, sondern von den Werken aller grossen Meister — wie sie ohne die zwanzig Jahre Bayreuther Festspiele gar nicht denkbar gewesen wären. Schon an mehren

grossen und kleinen Bühnen macht sich dieser Bayreuther Einfluss nach und nach geltend.

In allerletzter Zeit zieht dieser Einfluss noch weitere Kreise: die berühmtesten Sänger des Auslandes beginnen sich an Bayreuth zu wenden, mit der Bitte, ihnen bei der Einstudirung der grossen Rollen aus des Meisters Werken behilflich zu sein. Freilich handelt es sich zunächst mehr um die gesangstechnische Beherrschung einzelner Rollen als um ein richtiges Erfassen des dramatischen Kernes. Aber das eine führt nothwendigerweise zum anderen. In New-York ist diesen Winter Tristan und Isolde in deutscher Sprache mit ungeheurem Erfolg aufgeführt worden: sowohl Tristan wie Isolde (de Reszke und Nordica, die „Elsa“ von Bayreuth) haben bei Julius Kniese ihre Rollen einstudirt! Das ist doch auch eine „Bayreuther Schule“ und ein unmittelbarer Erfolg der Festspiele, zugleich ein Triumph deutscher Kunst gerade an einer Bühne, die bisher der italienischen Oper, als Alleinherrscherin, eingeräumt war, mit dieser aber nicht mehr „reüssirte“! —

Ersichtlich ist der wachsende Einfluss von Bayreuth auf Inszenirung und Regie. In München z. B. ist, dank der Energie des treuen und begabten Bayreuther Regisseurs, Anton Fuchs, manches Vorzügliche geleistet worden, und auf vielen deutschen Bühnen herrscht das Streben, „es Bayreuth nachzumachen“. Im Allgemeinen hat allerdings C. F. wohl nicht unrecht, wenn er von den Theatern berichtet: „Es ist überall beim Alten geblieben, und da, wo man vorgab, sich nach dem Muster von Bayreuth richten zu wollen, hat man ein Zerrbild geliefert.“ Man darf aber hier nicht zu streng verurtheilen: schon dass man überhaupt auf die Inszenesetzung der Werke des Meisters mehr Mühe verwenden zu müssen meint, ist ein Fortschritt. Wo Ernst sich zeigt, und sei es nur als bescheidener Keim, ist er mit Freuden zu begrüßen. Es will doch etwas heissen, wenn die Pariser grosse Oper sich für die Inszenirung des Tannhäuser genau nach Bayreuth richtet und sich für die Tanzscene des ersten Aktes die Signora Zucchi verschreibt, welche in Bayreuth gelernt hatte, ihre aussergewöhnliche Begabung in den Dienst einer grossen Kunst zu stellen; keine andere Bühne kann einen solchen Triumph deutscher Kunst über die stolzeste „Musikakademie“ der Welt aufweisen.

In noch anderer Weise üben die Bayreuther Festspiele einen stätig zunehmenden Einfluss aus: nämlich, auf den Theaterbau. Zwar steht das Festspielhaus schon lange da; diese Schöpfung des Genies wurde jedoch in der Wagner gegenüber beliebten Weise zunächst von den „maassgebenden“ Kreisen nur verhöhnt und als das Hirngespinnst wahn-sinniger Eitelkeit hingestellt. Einzig der stätig wachsende Erfolg der Festspiele hat die Menschen eines Besseren belehrt; je mehr Leute nach Bayreuth kamen, um so allgemeiner verbreitete sich die Einsicht, dass sowohl akustisch wie optisch, und ebenfalls auch in praktischer Rücksicht,

das Festspielhaus unerreicht dastehe. Daraus folgten immer zahlreichere Nachahmungsversuche. Diese Versuche haben fast alle unter einem Umstand zu leiden, der von ihren Urhebern gar nicht in Betracht gezogen wird. Das Festspielhaus in Bayreuth wurde für einen ganz bestimmten Zweck gebaut; Ziel und Werk decken sich hier genau; während fast alle unsere Stadttheater sehr verschiedenen Zwecken zu dienen haben, — sie müssen gleichzeitig Oper, Schauspiel und Ballet beherbergen, sie dienen als gesellschaftlicher Sammelpunkt, ja, bei grossen Hoffestlichkeiten oder dergl. müssen sie den Rahmen abgeben, in welchem das Publikum das eigentliche Schauspiel bedeutet, die Bühnenaktion dagegen ein blosser Vorwand ist. Darum führen die Nachahmungsversuche zu allerhand Kompromissen und nicht sehr erfolgreichen halben Maassregeln. Nach und nach werden aber doch bei fast allen Neubauten Reformen eingeführt, die sich einerseits auf die Disposition des Zuschauerraums, andererseits auf die des Orchesters beziehen. — Was zunächst letztere anbelangt, die Versuche, das Orchester ein wenig tiefer oder viel tiefer oder ganz versenkt anzubringen, so haben sie bisher vor Allem den Beweis erbracht, dass es wirklich recht schwer ist, der Kunst und dem Mammon zugleich zu dienen. In Prag, Zürich, und anderen Städten, sehen wir jetzt Opernhäuser mit ganz versenkten Orchestern, sonst aber den alten französischen Missgeburten durchaus ähnlich: aus den übereinandergethürmten Logenreihen schaut man also dort in eine Art unterirdischer Hexenküche hinein, während der Zuschauer im Parket zwar die ausführenden Musiker nicht erblickt, dafür aber einen einsamen Herrn, der dicht vor der Bühne sitzt, und, bald nach oben, bald nach unten gewendet, allerhand kaballistische Zeichen mit einem Zauberstabe in die Luft malt! Das ist der Kapellmeister. Man kann sich kaum einen groteskeren Anblick denken. In einem solchen Theater hatte ich einmal bemerkt, dass dieser unglückliche Mann häufig sich ganz vorne hinüberbückte und mit dem Stab so hantirte, als rühre er einen Zaubertrank in einem Kessel; ich trat an die Brüstung heran: da das Orchester nicht, wie in Bayreuth, in einem weithin reichenden stufenförmigen Anstieg geordnet ist, sondern auf einem flachen, zwischen Zuschauerraum und Bühne eng eingezwängten, tiefgelegten Boden steht, so müssen die Musiker von ihren Noten weg direkt in die Höhe schauen, wie zur Decke, um den Taktirstock des Dirigenten zu erblicken, denn der Dirigentensitz muss natürlich so hoch angebracht sein, dass die Sänger oben auf der Bühne ihn sehen; an jenem Abend fand eine erste Aufführung statt, die Orchestermitglieder waren noch sehr von ihren Noten in Anspruch genommen, und da musste der unglückliche Kapellmeister sich immer von Neuem herunterbücken und nach unten zu mit seinem Stab herumfuchteln, um nur die Aufmerksamkeit seiner Musiker und das Verständniss seiner Intentionen zu erzwingen. Ausserdem ist die Akustik bei dieser Disposition sehr ungünstig; Schalldecken wie in Bayreuth hat man nirgends, und in jener engen

steinernen „Gruft“ verlieren die Töne an Glanz und Weichheit, die Pauken klingen wie aneinanderschlagende Bretter und das Blech wird merkwürdig rauh. Die Nachahmung Bayreuths ist also hier noch recht unbeholfen. Inzwischen haben wohl sämtliche Theater Deutschlands, und viele des Auslands, das Orchester, ohne es ganz zu versenken, doch mehr oder weniger vertieft; viel wird durch eine solche minimale Maassregel nicht gewonnen, aber doch etwas; die Stimme des Sängers bewegt sich leichter über dem Instrumententonkörper und der Zuschauer im Parket hat zum ersten Mal einen freien Ausblick auf die Bühne. — Bis jetzt haben die Architekten überhaupt in Bezug auf die Disposition des Zuschauer- raumes mehr von Bayreuth gelernt als in Bezug auf die des Orchesters. Das Prinzip des stark ansteigenden Amphitheaters kommt mehr und mehr zur Geltung, und wenn dieses Amphitheater (wie im neuen Raimundtheater in Wien) gleichsam wiederholt wird, indem ein zweites ein Stockwerk höher anfängt, in seinem vorderen Theil die hintere Hälfte des unteren Amphitheaters überdeckt und nun seinerseits im selben Maasse ansteigt, so ist hierin eine ganz folgerichtige Adaptation des Bayreuther Prinzips zu erkennen; ein jeder Zuschauer hat die Bühne vor sich, nicht um die Ecke (wie auf zwei Dritteln der Sitze der alten Theater), und ein jeder geniesst den freien, mühelosen Anblick der Vorgänge auf der Bühne. Diese Anlage kommt, wie gesagt, mehr und mehr zur Anwendung. Damit ist auch die akustisch so günstige Verminderung der Höhe des Zuschauerraums gegeben. In den meisten dieser Theater blieb jedoch bisher eine Reihe Logen an den Seiten. Die Bayreuther Aesthetik und die praktischen Vorzüge der Bayreuther Vertheilung haben aber überzeugend gewirkt, und so sahen wir neuerdings in Halle an der Saale und in Berlin („Neues Theater“) Theatergebäude entstehen, deren Zuschauerräume fast genau nach dem Muster des Festspielhauses angelegt sind, mit Ausgängen auf der ganzen Länge der Seitenwände, und mit Logen nur hinten, also der Bühne gegenüber, und zwar in zwei Rängen, welche etwa der „Fürsten-Gallerie“ und der „Feuerwehr-Gallerie“ des Bayreuther Hauses entsprechen. Das berühmte Wormser Volkstheater erwähne ich darum zuletzt, weil es das Werk Zweier der „Unsrigen“ ist, des Herrn Friedrich Schön und des Baurathes Otto March, so dass von einem allmählich wirkenden Einfluss Bayreuths hier nicht die Rede sein kann. Schon aus diesen spärlichen Notizen entnimmt man, wie der Einfluss Bayreuths auch auf diesem Gebiete immer weiter um sich greift und wie er, wenn auch zunächst, in Folge oberflächlichen Beobachtens und jener odiosen Besserwisserei technischer Männer, häufig missverständliche Anwendungen veranlassend, doch nach und nach zu tiefgehenden Umgestaltungen führt.*) Gern thut man es noch

*) Die mir zu diesem Gegenstand gütigst gelieferten Notizen unseres Freundes, Architekt Friedrich Hofmann in Graz, konnte ich leider nur zum kleinsten Theil benutzen.

immer nicht, man beginnt aber einzusehen, dass von dem Bayreuther „Nothbau“ aus Balken und Ziegeln sich viel lernen lässt!

Hiermit habe ich auf den unmittelbaren Einfluss der Festspiele, wie er sich zunächst ganz sichtbar im Bühnenleben unserer Zeit kundgibt, hingewiesen. Ich gestehe aber, dass ich gerade auf diese Erscheinungen keinen sehr grossen Werth legen zu dürfen glaube. Das Beste an allen diesen Nachahmungen, das Beste auch an dem Guten, was Bayreuther Dirigenten und Sänger ausserhalb wirken, ist und bleibt, dass sie die Aufmerksamkeit der Welt immer mehr auf Bayreuth lenken. Es ist nicht möglich, mit wirklichem Erfolg hier etwas „von aussen“ abzulauschen. Alles, was wir Bayreuth nennen, entstand von innen, entstand aus innerer Noth, aus tiefblickender künstlerischer Einsicht, aus gänzlich selbstloser Liebe zur Kunst. Dass man das Orchester in den Keller verlegt und die Fürsten in das „Paradies“, wo früher der „Pöbel“ hauste, stämpelt ein Theater noch lange nicht zu einem „Wagnerischen“. Wenn dagegen in dem altmodischen Opernhause irgend einer Residenzstadt die Bestimmung getroffen würde, die Unterhaltung der Gelangweilten und Frivolitätsüchtigen fortan den übrigen Theatern zu überlassen und die fürstliche Subvention einzig zur Bewältigung hoher Kunstaufgaben zu verwenden, so hiesse das wirklich im Sinne unseres Meisters handeln. Man denke, welche Aufführungen wir dann erleben würden, und man denke, wie bald das betreffende Theater unter solchen Bedingungen zu einer wahren sittlichen Macht werden müsste. Die Logen und das offene Orchester würden der hohen Absicht nicht den geringsten Eintrag thun. Hingegen kann man solche Aufführungen wie die gegenwärtigen der Walküre und des Tannhäuser in Paris nicht „Wagnerisch“ nennen; denn die genaue Nachahmung der Bayreuther Scenerie und ab und zu die Gegenwart eines Bayreuther Sängers sind schliesslich Nebensachen, Hauptsache ist der Geist, aus dem die Aufführung hervorging und der sie auch weiter belebt; wer die heutige Pariser Oper kennt, weiss, wie dieser Geist sich zu dem in Bayreuth gestaltenden verhält! Dagegen waren z. B. die sorgfältig vorbereitete Aufführung des Rothkäppchen von Boieldieu durch Levi in Gotha oder die von Beatrice und Benedikt von Berlioz in Karlsruhe durch Mottl im besten Sinne „Bayreuther“ Leistungen, ich meine: Aufführungen, in denen sich der Einfluss von Bayreuth unmittelbar kundthat. Wie C. F. in der früher angeführten Stelle sagte, es kommt darauf an, dass man „den Geist erkenne, in dem in Bayreuth gewirkt und geschaffen wird“; nur wo Bayreuth auf den sittlichen Willen fördernden Einfluss gewonnen hat, kann man eigentlich von einer Zugehörigkeit zu Bayreuth sprechen. Wagner hat nicht Affen erziehen wollen, sondern Menschen.

Diese Ueberlegung führt uns nun auf ein Gebiet hinüber, wo es äusserst schwer ist, einen Ueberblick zu gewinnen und eine summarische Aufzählung auch nur zu versuchen. Die gesammte Wagner-Litteratur,

insofern sie irgend einen Werth besitzt, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Festspielen; und damit ist ja nur das Zunächstliegende, Sichtbare genannt. Die grosse Masse Derjenigen, die, ohne selbst zu schreiben, an dieser grossen um Wagner entstandenen Bewegung als eifrige Leser und Lernbegierige theilnehmen, sind fast alle durch den unmittelbaren Eindruck eines Festspiels dazu veranlasst worden. Ausserdem gibt es die verehrungswerthen Leute, die weder lesen noch schreiben, immer wieder aber nach Bayreuth kommen und die eifrigste mündliche Propaganda für die Festspiele machen. Haben wir es nicht neulich erlebt, dass ein bekannter Pariser Redner, der Abbé Mugnier, in Vorträgen, welche die Errettung der Familie und der Gesellschaft durch christliche Liebe und selbstaufopfernde Arbeit behandelten, zum Schlusse seine Hörer in beredten Worten auf Bayreuth hinwies, woher sie, durch das Erlebniß wahrhaft idealer Kunst, zu ihrem Lebenswerk gestärkt zurückkehren würden! Zufällig erfuhren wir von diesem einen Falle, aber in ähnlicher Weise hat Bayreuth schon tausende von Wurzeln nach allen Richtungen ausgestreckt, Wurzeln, die sich fest um das Herz vieler Besten unter den Lebenden in aller Herren Ländern geschlungen haben. Das bedeutet eine grosse Kraft! Und das ist echter, wahrer „Bayreuther Einfluss.“ Der Abbé Mugnier hat nicht (wie andere thaten) mit einem Chronometer die Tempi der Bayreuther Aufführungen festgestellt, um dann, nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, zu sagen: „jetzt Kinder, legen wir ein Orchester drei Meter tief unter den Fussboden an und dann machen wir es genau ebenso!“ — sondern er hat mit dem tiefen Blick eines Weisen gerade die **Unnachahmlichkeit** der Bayreuther Darbietungen erkannt. Durch ein Wunder ist das einmal gelungen — das, was Bayreuth in diesem Augenblick ist —; es multiplizieren zu wollen ist, wenn man es sich recht überlegt, eine ganz groteske Idee. Bayreuth ist aber eigentlich auch gar nicht, sondern es schwebt gleichsam zwischen der Vergangenheit seines auf ewig entschwundenen Urhebers, einer Gegenwart, die jedem von Bayreuth gelehrten Kunst- und Kulturideal Hohn spricht, und einer Zukunft, die nur dann möglich wäre, wenn wir alle anders würden, als wir sind. „Kunstwerk der Zukunft“ nannte Wagner sein Ideal, und Kunstwerk der Zukunft ist es heute nicht minder als damals, vor fünfzig Jahren, im Gegentheil, der nahe Anblick dessen, was Bayreuth uns ahnen lässt, rückt uns das Bewusstsein der Unmöglichkeit dieses Kunstwerkes in unserer Gegenwart so unmittelbar zu Gemüthe, dass die Zukunft, wo es möglich werden soll, immer ferner rückt. Erschaut man Bayreuth mit dem tiefen Blick eines Abbé Mugnier, und schaut man dann seiner eigenen Umgebung, oder (durch Introspektion) seiner eigenen Seele resolut ins Auge, so kann man sich kaum der Ueberzeugung entwinden, dass hier ein letztes und höchstes Aufflammen des germanischen Geistes vor einem gänzlichen Zusammenbruch stattfindet. Ach, liebe Freunde, wenn Ihr es nur wüsstet, wie wenig das „vertiefte

Orchester“, das „schöne Singen“ dieser oder jener Sängerin und die „prächtige Beweglichkeit“ des Bayreuther Chores allein für sich zu sagen haben! Wagners Kunstgedanke war ein Rettungsgedanke, — Rettung aus Barbarei und Blut. Diese Tugenden, die seine Kunst und sein Leben predigen, die moralische Kraft, aus der sein Bayreuth erwuchs und die sich dort durch zwanzig Festspieljahre hindurch bewährt hat, sie müssten Euch in Fleisch und Blut übergehen, zu Eurem bewegenden Lebensprinzip werden, sonst habt Ihr bald weder Kunstwerk noch Zukunft! Wagner hat keine mystische Wiedergeburt gepredigt, sondern eine thatsächliche, unumgänglich und eiligst nothwendige Regeneration; vielleicht war das seinerseits eine Utopie, ich weiss es nicht; jedenfalls wird sich der Wahn, dass eine Zivilisation einzig auf Lug, Trug und Heuchelei (wie der Meister unter dem Eindruck seiner letzten Festspiele sagte), dass eine Zivilisation einzig und allein auf unbegrenztem Egoismus ruhig weiterblühen könne, sich als nicht minder utopisch erweisen. Wenn also der Einfluss von Bayreuth sich einzig auf Bühnenreformen erstreckte, so wäre es nicht nöthig viel Aufhebens deswegen zu machen. Bayreuth hat aber, Gott Lob, wie ich es eben durch das Beispiel des Abbé Mugnier zeigte, schon viel tiefer gewirkt, und mit zunehmender Häufigkeit deuten auch manche litterarische Erscheinungen auf eine solche Wirkung. Das Hoffen ist schwer; man bekommt aber wenigstens so viel Hoffnung, wie man zum „täglichen Brot“ braucht, soll man nicht ganz verhungern.

Das erfreulichste Zeichen ist hier die zunehmende Verbreitung der Schriften Richard Wagners. Noch vor wenigen Jahren gehörte es zu den grössten Seltenheiten einem Manne zu begegnen, der diese Schriften wirklich gelesen hatte, oder gar selber besass. Unter dem Einfluss der Festspiele ist die Nachfrage so gewachsen, dass der Verleger eine Volksausgabe wagen konnte; bei Studenten, Lehrern, Musikern, überall wäre zu viel gesagt, aber doch sehr verbreitet trifft man sie heute an; neulich sah ich sie sogar auf dem Bücherbrett eines Zeitungsreporters. Glasenapps Lexikon und Encyclopädie haben ebenfalls viel zum Lesen der Schriften angeregt. Die verschiedenen Briefsammlungen des Meisters sind auch sehr verbreitet. Im Auslande nimmt das Verlangen, Wagners Schriften zu kennen, täglich zu. Die Briefe sind schon alle ins Englische übersetzt; die Uebersetzung der gesamten Schriften führt William Ashton Ellis mit bewundernswerthem Eifer durch. Die Franzosen besitzen bis jetzt nur einzelnes; charakteristischer Weise war „Religion und Kunst“ eine der ersten Schriften, die sie zu kennen verlangten. Die Züricher Schriften werden demnächst von Brinn' Gaubast (dem Uebersetzer des Ringes in französische Prosa) ihnen vorgelegt werden. Die Italiener haben — als echte Künstler — mit letzteren begonnen; von „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ besitzen sie gute Uebersetzungen.

Auch das Bedürfniss nach Lebensschilderungen des Meisters scheint in

erfreulicher Zunahme; wie unmittelbar hier die Festspiele wirken, geht daraus hervor, dass gerade in Bayreuth der grösste Absatz stattfindet. Dass unseres Glasenapps grundlegendes Werk stark vergrössert in dritter Auflage zu erscheinen beginnen konnte, will doch etwas heissen, namentlich wenn man bedenkt, welche Fluth von kleinen, billigen Biographien dem oberflächlichen Bedürfniss der Mehrzahl entgegenkommen. Im Auslande erschienen auch eine ganze Anzahl Lebensschilderungen; von grundlegender Bedeutung ist wohl keine, aber mehre zeugen von Fleiss und Liebe und — alle finden Käufer!

Schaut man weiter umher, so fällt der Blick zunächst natürlich auf die „Bayreuther Blätter“, die Schöpfung des Meisters. Ich habe schon oben erklärt, warum ich in diesem Aufsatz, der den Festspielen gilt, nicht näher auf diese Publikation eingehen will, welche, wie der Meister selber sagte und bestimmte, „einem abstrakteren Zwecke dient“ (X, 28); ich halte es ebenfalls für überflüssig, den engen Zusammenhang, der in Wagners Absicht zwischen Festspiel und Zeitschrift besteht, noch besonders hervorzuheben;*) dagegen stelle ich fest, dass alle Mitarbeiter der Blätter treue Festspielbesucher sind, und dass der Eindruck der erlebten Festspiele jedenfalls ein wichtiges Moment bei ihren Arbeiten war, selbst wo diese fernliegende Stoffe behandelten. — Aber auch abgesehen von diesen Blättern und abgesehen von der sogenannten „Wagnerlitteratur“, sind in- und ausserhalb Deutschlands schon viele sehr werthvolle Arbeiten entstanden, deren wahre Quelle der lebendige und unvertilgbare Eindruck der idealen Bayreuther Aufführungen war. Hier ist es jedoch schwer mehr als Andeutungen zu geben, denn hier treten wir schon ganz auf das Gebiet des wahren und darum unsichtbaren Einflusses, jener tiefinnerlichen Erfahrung, die in das Herz „einfliesst“, neue Willensbestimmungen anregend, — im Gegensatz zur blossen Anregung des Nachahmungstriebes. Wer glaubt aber, dass z. B. Prof. Max Koch zu der richtigen Einsicht gelangt wäre, die Begründung der Bayreuther Festspiele bedeute in der Geschichte deutscher Kunst und Kultur einen Wendepunkt, den Grenzstein zwischen zwei Epochen, wenn er nicht durch die thatsächlich erlebten Festspiele diese Bedeutung an und in sich selbst zuerst erfahren hätte? Koch ist von Fach Litteraturhistoriker — sein Name kommt mir unter die Feder, weil ich ihn am Beginn dieses Aufsatzes anführte, eine stattliche Zahl angesehener philologischer und litterarischer Fachgenossen steht ihm aber zur Seite: Schemann, Glasenapp, Golther, Muncker, Schlösser, Seidl, Meinck, Batka, u. a. m. —; wie sollte nun gerade ein Litterat dazu kommen, den Namen Wagner neben dem Namen Goethe zu nennen, wie sollte er dazu kommen, in diesen zwei Poeten verwandte Erscheinungen des deutschen Geistes zu erkennen, wenn er nicht

*) Vergl. hierzu die „Einführung“ in das erste Stück der Bayr. Blätter und die Briefe an Wolzogen und Schön.

durch Bayreuther Aufführungen Wagner als dramatischen Dichter kennen gelernt hätte? Dass das durch Opernaufführungen bewirkt würde, ist undenkbar, — bei einem Musiker allenfalls nicht, wohl aber bei einem Manne dessen jugendliches Denken unter dem stahlblauen attischen Himmel scharfe, klare und schöne Linien, später die eiserne Logik und die tadellose Filigranarbeit Latiums gewohnt wurde, der noch später sich die Poesie des romantischen Spaniens, des germanischen Englands, des hellenisch-christlichen Deutschlands — eine jede mit den Gesetzen ihrer naturnothwendigen eigenen Schönheit — assimilirte; es ist, sage ich, unmöglich, dass ein Mann, der in diesen herrlichen Litteraturen zu Hause ist, der sie kennt und liebt und sein Denken und Empfinden durch sie bestimmen lässt, von einer Opernaufführung einen Eindruck empfängt, den er auch nur einen Augenblick mit seiner Vorstellung eines griechischen Festspiels vergleichen könnte und würde. Für jeden kultivirten Geist war stäts und wird in alle Ewigkeit die Oper ein untergeordnetes Kunstgenre sein; niemals wird ein Mann, der die „Schule des Schönen“ absolvirt hat, die Oper mit den grossen Werken, sei es der Musik, sei es der Dichtkunst, in Parallele stellen. Andererseits wird aus der blossen Lektüre der Wagner'schen Dramen zwar ein schöpferischer Dichter, wie wir das neulich aus Gottfried Kellers Lebenserinnerungen erfuhren, die Grösse des Poeten errathen können, kaum aber ein Anderer. Darum ist es, nebenbei gesagt, den Litteraten durchaus nicht zu verübeln, dass sie so lange von Wagner nichts wissen wollten, und, wenn zufällig seine Musik ihnen behagte, sie ihn nichtsdestoweniger energisch auf seinen untergeordneten Platz als „blossen Opernkomponisten“ zurückwiesen. Eine Verständigung war hier einzig durch Aufführungen im Sinne Wagners zu erzielen. Bei dem tiefsitzenden Vorurtheil fällt es noch immer schwer, gerade diese Leute, die Freunde des klassisch Schönen, die Feinde melodieseliger Gefühlsduselei zur Reise nach Bayreuth überhaupt zu bewegen; gelingt es aber, so ist bei ihnen der Eindruck ein tiefer. C. F. war z. B. ein typischer Litterat und ein Mann von sicherem Geschmack in den bildenden Künsten; die Musik, mit ihren verschwommenen Umrissen und ihrer uferlosen Willkür, war ihm fast zuwider — — bis er eben in Bayreuth eines Besseren belehrt wurde. Man mache sich darüber keine Illusion: die Kunst Richard Wagners wendet sich vielleicht an das „Volk“, nicht aber an den „Pöbel“, weder an den gebildeten, noch an den ungebildeten; absolute, ungetrübte Naivetät, welche eben so unfehlbar reagiert wie beim Kinde die Reflexbewegung der Muskeln auf den Reiz, fordert sie, oder aber höchste Kultur. Die grosse Mehrzahl des sogenannten „musikalischen Publikums“ ist nun weder naiv, noch hoch kultivirt; sonst wäre es ja unmöglich, dass es die Konzerte anhört, die es „ohne zu mucksen“ anhört. Darum finden wir auch echte, rechte Bayreuther, ausser bei Sängern und Fachmusikern (die dann Wagners Kunst wie die eigene Sache lieben), selten bei Musikschwärmern, häufig dagegen unter

Malern, Dichtern, Bildhauern, Philosophen, Litteraten, Aerzten, Männern der Wissenschaft, u. s. w. — Und da ist es am Platze, bezüglich des Einflusses der Bayreuther Festspiele, den ich hier bespreche, noch einen sehr wichtigen Punkt hervorzuheben. Indem hochkultivirte Männer die Bedeutung Richard Wagners erkennen lernen, übt diese neugewonnene Einsicht auf ihr ganzes Denken und Begreifen und Vorstellen einen weitreichenden Einfluss aus. Prof. Koch z. B. stellte, wie wir sahen, Wagner neben Goethe und Schiller. Zunächst wird hiermit dem Wissbegierigen der Dienst geleistet, dass er die Erscheinung des grossen Wort-Tondichters unter den richtigen Kollektivbegriff subsumiren lernt; dabei bleibt es aber nicht. Diese Erkenntniss von der Bedeutung Richard Wagners und seiner Kunst hat, zurückstrahlend, Kochs ganze Auffassung der Geschichte der deutschen Poesie von ihren Anfängen an beeinflusst; Johann Sebastian Bach, Mozart, Beethoven finden da ihren Platz, zwar nicht den, welchen sie verdienen, es handelt sich aber um einen bescheidenen Anfang, um die Brechung eines alten, mächtigen Vorurtheils. Welche Fülle von Licht hierdurch bald über die gesammte historische Entwicklung des himmelwärts strebenden deutschen Geistes ausgegossen werden wird, ist leicht einzusehen. Erst jetzt, durch Richard Wagner, hat Deutschland seine eigene, eigenartige, unnachahmliche Form des Dramas erhalten; wer das nicht weiss, kann die Geschichte des Werdens dieses Dramas nicht erzählen, und selbst die Prophezeihungen eines Lessing und eines Herder lassen ihn unbelehrt, weil er sie nicht versteht. Dass die maassgebenden Kunst- und Litteraturhistoriker das allmählich zu wissen beginnen, ist ein unmittelbarer Erfolg der Festspiele 1876—1896. — In diesem Fall ist der Kausalnexus leicht einzusehen. Es wäre aber nicht schwer nachzuweisen, wie die Erkenntniss der Bedeutung Wagners auch den Philosophen, den Mann der Wissenschaft, den Künstler beeinflusst, wie diese Erkenntniss klärend und fördernd auf ihn wirkt. Nur muss ich mir heute weitere Ausführungen versagen. Kaum dass ich die Journalisten nennen kann, die, von ihren Bayreuther Erfahrungen begeistert, den schweren, undankbaren und doch von manchem schönen Erfolg gekrönten täglichen Kampf auf allen Gebieten des Lebens aufgenommen haben: an ihrer Spitze muss man Arthur Seidl nennen, von der *Dresdner Deutschen Wacht*, dann aber auch Humperdinck (Frankfurt), Merz (München), Pfohl (Hamburg), Hausegger (Graz), Antropp (Wien), Gauthier-Villars (Paris), Nolthenius (Utrecht), Vult v. Steyern (Stockholm), u. v. A.

Ich breche hier ab, nicht weil der Stoff mangelt, sondern weil ich die Aufmerksamkeit von meinem Hauptthema, den thatsächlichen Festspielen, nicht ablenken will. Es wird überhaupt immer unmöglich bleiben, einem Manne, der nichts von Bayreuth weiss, den Einfluss der Festspiele begreiflich zu machen. Auch hier bewährt sich Pestalozzi's Anschauungsunterricht am besten. Wenn ein Bekannter mit Stolz betheuert, dass er nie in Bayreuth

war und niemals hingehen wird, und dann mitleidig lächelnd etwas wie „Ueberspanntheit“ über die Lippen gleiten lässt, so antworte ich nichts, sondern ziehe aus meinem Bayreuther Schube einige Photographieen heraus: auf einem Augenblicksbild erblickt man Graf Albert Apponyi, den Führer der Ungarischen Nationalpartei, Arm in Arm mit Mr. Balfour, dem bedeutendsten lebenden englischen Politiker, vor dem Festspielhause spazieren, energischen Schrittes und grüssend eilt Prof. Schweninger auf sie zu. „Da haben Sie drei alte, treue Bayreuthpilger“, sage ich, „es wäre schon blos um sie zu sehen werth, nach Bayreuth zu reisen!“ Der Skeptiker wird recht verlegen. Die zweite Photographie wirkt aber noch gewaltiger. Es ist ein Gruppenbild, ebenfalls aus Bayreuth, auf dem man etwa zwanzig in ganz Deutschland berühmte Hochschulprofessoren erblickt: Archäologen, Kunsthistoriker, Litteraturhistoriker, Germanisten, Hellenisten u. s. w., Kékulé (Berlin) ist, glaube ich, der älteste, Thode (Heidelberg) der jüngste (eine andere Rangordnung gestatte ich mir Laien nicht einmal in Gedanken!); alle diese hervorragenden Gelehrten sind treue, regelmässige, tiefüberzeugte Besucher der Bayreuther Festspiele. Die Wirkung dieses Bildes ist unglaublich; denn für nichts ist der Skeptiker empfänglicher als für den geringsten offiziellen Titel, und beim „Geheimrath“ schweigt er schon ganz still, — wir haben aber zwei Geheimräthe auf diesem Bilde und die anderen sind es alle im Keime. Das verdutzte Schweigen meines Skeptikers benutze ich nun, um ihm zu sagen: „Eine übermässige Spannung im Kopfe ist, so versichern die Aerzte, viel weniger bedenklich als das geringste Symptom der Gehirnerweichung; das eine Uebel kann meistens behoben werden, das andere nicht; im schlimmsten Falle führt aber das eine zu einem plötzlichen Tode, das andere zu langjährigem Kretinismus!“

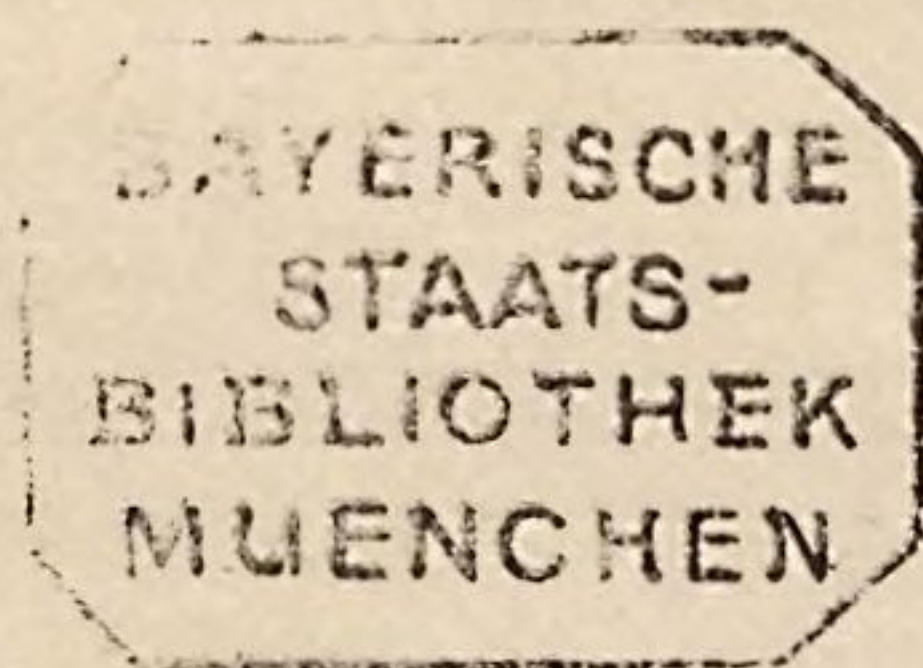
Fast müsste ich mich schämen, mit einer scheinbaren Frivolität zu schliessen; immer wieder muss ich aber die Erfahrung machen, dass so viele unserer Freunde sich in ganz unnützer Weise aufreiben, durch mündliche Zänkereien oder Zeitungspolemiken, durch Versuche Menschen zu „bekehren“ u. s. w.; und ich glaube, dass wir aus Wagners ganzem Leben, und ganz besonders aus der Weise, wie die Bayreuther Festspiele von Anfang an geleitet worden sind, lernen können, dass das eine durchaus unnütze Zeitvergeudung ist. Wie maasslos ist Bayreuth angegriffen worden, von der Grundsteinlegung an bis heute, wo keine Gelegenheit versäumt wird, um in der „maassgebenden“ Presse kleine Perfidieen, kleine Lügen und Verleumdungen, kurz, alles was nur irgendwie gegen Bayreuth aufreizen oder es in den Augen der Menschen herabsetzen kann, anzubringen! Bayreuth hat niemals geantwortet, nie mit einem Wort; sondern es ist von einer That zur nächsten ruhig und unentwegt fortgeschritten; auf diese Art ist ihm nicht allein der innere, sondern auch der äussere Erfolg zu Theil geworden. Gewiss gibt es Fälle, wo Polemik angezeigt ist, das sind aber ausschliesslich solche, wo ein positives Ergebniss zu erwarten steht; sonst

thut man gut, seine Kräfte ungetheilt für positive Thaten aufzuheben. Das ist, als praktische Lebensregel, nicht das mindest Werthvolle, was uns die Bayreuther Festspiele lehren.

Und so gelange ich zum Schluss, hart und unversehens, wie sich das, glaube ich, für eine Geschichte, die nicht als abgeschlossene Vergangenheit vor uns liegt, sondern der wir selber, als einer lebendigen, zukunfts-schwangeren Gegenwart angehören, ziemt. Mitten in seinen Ausführungen bricht der Schreiber ab.

Einer regelrechten „peroratio“ bin ich grundsätzlich ausgewichen; dazu ist es noch lange nicht Zeit; ausserdem sind solche Dinge zu leicht. Mit der Phrase ist es wie mit der Weiberehre; man soll nicht blos den Fehler, sondern auch den Schein vermeiden. Selbst den Dank mag ich an dieser Stelle nicht aussprechen; höchstens will ich noch als „nüchterner Historiker“ feststellen, dass im zwanzigsten Jahre der Bayreuther Festspiele viele Hunderte und Tausende voll Vertrauen und Liebe und Dankbarkeit zu Jenem hinaufblicken, welcher diese herrlichste That deutscher Kunst vollbrachte, und zu Denen, die fromm, weise und thatkräftig noch heute des grossen Erbes walten.

Houston Stewart Chamberlain.



Sonderabdruck aus den Bayreuther Blättern.

